L. Völkel's,

vorm. Chur-Hessischen Oberhofraths und Directors der Bibliothek und des Museums zu Cassel,

Archäologischer Nachlaß,

herausgegeben

von

K. O. Müller.

Erstes Heft.

Göttingen,

bei Vandenhoeck und Ruprecht.

1831.

Vorrede des Herausgebers.

Schriften eines Verstorbenen herauszugeben, welche von ihm nicht ausdrücklich selbst vor seinem Tode zum Drucke bestimmt worden sind, hat gewiß immer viel Bedenkliches. Man muß selbst fragen, wer eigentlich dazu das Recht verleihen könne, da ein Eigenthum an so rein geistigem Besitz, der erst durch den Eintritt in den Buchhandel gleichsam einen materiellen Körper erhält, schwerlich ebenso wie andre Glücksgüter auf die Nachkommen übergehn kann. Auch wird wohl Jeder, welcher etwas der

Art unternommen, häufig veranlaßt werden, zweifelnd zu überlegen, ob auch wohl der Geist des Verewigten, wenn er diese Sorgen noch mit uns theilt, damit zufrieden seyn möge, daß diese oder jene seiner Arbeiten, der er im Leben noch fernere Sorgfalt zuzuwenden gedachte, jetzt ohne eine solche hinausgestoßen, vor einem Publicum erscheint, welches gar leicht ihre wahren Vorzüge und Trefflichkeiten über einzelnen Mängeln, die das Fehlen der letzten Feile nothwendig herbeiführt, übersehen, und darüber die Verdienste des Dahingegangenen, deren Ruhm grade durch die Bekanntmachung dieser Arbeiten erhöht werden sollte, zu gering anschlagen könne. Andre Betrachtungen haben den Herausgeber vermocht, diese Bedenklichkeiten bei sich zu überwinden. Erstens fühlt er in sich selbst das Bewußtseyn, durch diese Herausgabe nur die Förderung der Wissenschaft und ein ehrenvolles Angedenken an den Verstorbenen zu beabsichtigen; und in

dieſem Bewußtſeyn bediente er ſich getroſt der ihm von den Angehörigen gewordenen Erlaubniß und Aufforderung, aus den hinterlaſſenen Papieren, was er für dazu geeignet halte, herauszugeben. Wohnt aber in den Dahingegangenen ſelbſt noch eine Sorge für ihr geiſtiges Wirken in dieſen Kreiſen: ſo iſt es gewiß mehr ihre Abſicht, daß durch Verbreitung des von ihnen Gedachten und Erforſchten, wenn auch in unvollkommner Geſtalt, die Summe des Erkennens erhöht, und — wie bei den Griechiſchen Lampadephorieen — neue Flammen an der von ihnen abgegebenen Fackel angezündet werden, als daß ihre perſönliche Ehre und der Name, den ſie unter uns als treffliche Schriftſteller haben, zunehmen möge. Zugleich gehört aber freilich dazu auch ein gutes Vertrauen des Herausgebers zu dem Publicum, dem eine ſolche Gabe geboten wird, daß es das Treffliche ſich anzueignen und zu würdigen, was aber durch die Ungunſt des Schickſals unvoll-

kommen und mangelhaft geblieben ist, zur Seite zu stellen verstehen, und nicht durch ein absichtliches Verweilen bei solchen unvermeidlichen Mängeln die Vortheile, deren es sich bemächtigen kann, sich selbst verderben werde. Ein solches Vertrauen kann man aber wohl grade zu dem Publicum mit Recht fassen, welches für die alte Kunst ein Interesse hegt, indem — es sey, daß der Gegenstand den Geist noch milder und ruhiger stimmt als selbst die Beschäftigung mit der alten Litteratur, oder daß der Grund in dem geringern Zusammenhange dieser Studien mit rein praktischen und merkantilen Interessen liegt — der Geist der Eifersucht und Partheiung und das gierige Jagen nach Vortheil versprechenden Unternehmungen, welches in nahe angränzenden Feldern der Wissenschaft so verderblich wirkt, von diesem bis jetzt noch im Ganzen entfernt geblieben ist.

Weit weniger darf das Publicum, auf welches bei kunstarchäologischen Arbeiten zu rechnen ist, als zahlreich angeschlagen werden, zumal wenn die Sprache den Kreis, in welchem sie sich verbreiten können, auf Deutschland beschränkt, und nicht etwa äußere Pracht der Ausstattung die Kauflust vermögender Büchersammler anzieht. Für andre das Alterthum betreffende Arbeiten sind in unsrer Zeit, wo ungeachtet der classischen Schulbildung doch die Sorge für die Gegenwart und die Thätigkeit für die große Maschinerie des Berufslebens die geistigen Kräfte immer mehr verzehrt, Universitätslehrer und Schulmänner die Hauptabnehmer; von den letztern kommen aber nur wenige in eine Lage, wo der Sinn für die Kunst in ihnen geweckt werden könnte; und das Alterthum, dessen Seele durch Schrift und sichtliche Form uns gleich lebendig anschaut, kann ihnen, gleichsam im Profil, nur ein Auge zuwenden. Darum hat es der Herausgeber

für das Beste gehalten, nicht auf einmal eine bedeutende Masse der hinterlassenen Papiere dem Drucke zu überliefern, sondern das Schätzbarste davon in einzelnen Heften herauszugeben, deren Zahl sich gänzlich nach dem Antheil, welchen sie finden werden, und dem Wunsche der Kenner des Fachs richten wird. Bei der Auswahl hat der Herausgeber sich theils durch die Rücksicht auf das mehr oder minder fertige Ansehn der hinterlassenen Schriften, theils durch den Wunsch, eine zeitgemäße Wißbegierde zu befriedigen, bestimmen lassen. Die Abhandlung über den Tempel und die Statue von Olympia mußte in beiden Rücksichten den ersten Platz einnehmen. Der Verewigte, dessen Buch „über den Tempel und die Statue des Jupiters zu Olympia (Leipzig 1794)“ als die einsichtsvollste Behandlung des Gegenstandes vor Quatremère de-Quincy gilt, und in mancher Beziehung auch diese an Gründlichkeit übertrifft, war schon von

Herrn Hofrath Böttiger aufgefordert worden, ſeine Anſichten, wie ſie nach den neuen Unterſuchungen Quatremère's ſich entwickelt hatten, darzulegen: es ſcheint, daß ohne das unvermuthete Aufhören der Amalthea, für welche dieſer Aufſatz beſtimmt war, er jetzt kein Anekdoton mehr ſeyn würde. Macht nun auch die kritiſche Beziehung zu Quatremère-de-Quincy, in welcher die Abhandlung geſchrieben iſt, es minder leicht, die daraus hervorgehende Vorſtellung des Ganzen aufzufaſſen: ſo wird dies doch wohl jedem ſorgfältigen Leſer beſonders mit Hilfe der beigelegten architektoniſchen Zeichnungen des Tempels gelingen. Zugleich war es gewiß an der Zeit, grade jetzt, wo wir von der Franzöſiſchen Commiſſion für Morea neue Aufklärungen über das Heiligthum erwarten, die Summe der durch die bisherigen Nachrichten der Alten und Neuern gewonnenen Kunde zu ziehen. Darum hat es auch der Herausgeber für zweckmäßig gehalten,

das, was aus neuern Reiseberichten, welche der Verstorbene noch nicht benutzen konnte, von Nachrichten über den Olympischen Tempel zu gewinnen war, in einem Nachtrage hinzuzufügen, und über die Bildwerke in den Metopen eine Hypothese vorzulegen, über die vielleicht durch die nach Paris gesandten Bruchstücke derselben bald ein entscheidendes Urtheil gefällt werden kann. Dabei bemerkt der Herausgeber, daß diese Nachträge von seiner Hand überhaupt dazu bestimmt sind, theils zu ergänzen, was etwa zur Untersuchung Gehöriges in der allerneusten Zeit hinzugekommen ist, theils etwas zur Aufklärung einiger schwierigen und bestrittenen Punkte beizutragen. Der Herausgeber verpflichtet sich dabei eben so wenig zu einer vollständigen Epikrisis der Abhandlungen, als er seine Bemerkungen, wo sie von den Ansichten des verewigten Verfassers abweichen, für mehr als eine andre Stimme in der Sache ausgiebt. Die zweite Ab-

handlung behandelt ein Thema, welches erſt durch die neueren Erweiterungen der Archäologie zur Sprache gekommen iſt, und für jeden Freund der alten Kunſt dadurch einen eigenen Reiz erhält, daß es uns zwingt, bisher gehegte Vorſtellungen von dem Geiſt der Antike, den man grade in die Reinheit der plaſtiſchen Form und in die Entfernung alles lockenden und täuſchenden Farbenreizes ſetzte, weſentlich abzuändern, ohne daß doch die an die Stelle tretenden neuen Vorſtellungen ſchon ſo ins Klare gebracht wären, daß man ſich dabei befriedigt und beruhigt fühlen könnte. Hierauf folgt drittens eine Reihe Artikel über einzelne Griechiſche Künſtler; dieſe Unterſuchungen, welche ſeit Junius Zeiten mit der genaueren Kenntniß der Griechiſchen Geſchichte, der Kunde der Inſchriften und der Kritik der Texte gleichmäßig fortgeſchritten ſind, haben auch den Verfaſſer eine lange Reihe von Jahren beſchäftigt; doch ſind die einzelnen Artikel in Be-

ziehung auf den Grad der Vollendung, den sie erreicht, so verschieden, daß jedenfalls nur eine Auswahl daraus bekannt gemacht werden kann. Diese Abtheilung soll, wenn Kenner des Faches uns versichern, durch das bisher Gegebene belehrt oder zu neuen Studien angeregt worden zu seyn, eben so wie die vierte, in den folgenden Heften fortgesetzt werden. Wie sehr die Aufgabe der vierten Abtheilung, die Erklärung der durch alterthümliche Schriftart ausgezeichneten Inschriften, die neueste Philologie beschäftigt habe, ist bekannt; so viele Räthsel der Herausgeber des Corpus Inscriptionum Graecarum mit dem glücklichsten Scharfsinne gelöst hat: so stellt es doch grade dieser Gelehrte am wenigsten in Abrede, daß noch für manches Bedenken, manche weitere Aufklärung und neue Entzifferungsversuche Raum sey; seiner Erwägung sey auch dieser Beitrag dazu freundlich empfohlen. Der Herausgeber war bei diesem Aufsatze mehr

als bei den vorigen zu Abänderungen des Ausdruckes genöthigt, indem er die verschiedenen Buchstabenformen, welche nach der Absicht des Verfassers durch besondre Lettern dargestellt werden sollten, um Zeit und Kosten zu sparen, nur durch Beschreibung verdeutlichen konnte, und im Uebrigen auf das Corpus Inscriptionum verweisen mußte.

Was die äußere stylistische Form betrifft, in welcher diese Aufsätze erscheinen: so wollte der Herausgeber, nach den oben ausgesprochenen Grundsätzen, hier lieber ganz der Nachsicht des Publicums vertrauen, als durch eine eigenmächtige Ueberarbeitung den individuellen Farbenton verlöschen, welchen die Arbeiten des Verfassers an sich tragen. Der Herausg. darf es wohl äußern, daß die zugleich ruhige und lebhafte, gerade und anspruchslose Manier, in welcher diese Untersuchungen geführt und vorgetragen sind, ihn sehr angezogen, und eine schöne Vereinigung von solchen sittlichen Eigenschaften, welche

nicht bloß in einer im äußeren Leben hervortretenden Thätigkeit, sondern auch im stillen geräuschlosen Arbeiten des Gelehrten ihre Stelle haben, die Hochachtung sehr gesteigert hat, welche sich ihm bei der persönlichen Bekanntschaft mit dem Verewigten eingeprägt hatte.

Inhalt.

I. Ueber den Tempel und die Statue des Jupiter zu Olympia, mit Beziehung auf das Werk des Herrn Quatremère-de-Quincy über diesen Gegenstand. . . . . S. 1

Nachträge des Herausgebers.

I. Zu S. 5. Ruinen des Zeus-Tempels zu Olympia. . . . . — 63

II. Zu S. 15. N. 6. Aulaea. . . . . — 73

III. Zu S. 28. Metopen am Pronaos und Opisthodomos des Olympischen Tempels. . . — 74

II. Ueber die Färbung (circumlitio) und den Wachsfirniß (κανῶσις) der alten Statuen. . . . . — 79

Nachträge.

I. Zu S. 90. Wachsmahlerei der Statuen — 97

II. Zu S. 95. Γραφὴ vom Relief. . . . — 100

III. Ausgewählte Artikel aus einem neuen Catalogus artificum.

Aetherius. . . . . — 102

Agelabas. . . . . — 106

Aglaophon. . . . . — 113

Akeseus. . . . . — 118

Athenis. . . . . — 120

Callimachus. . . . . — 121

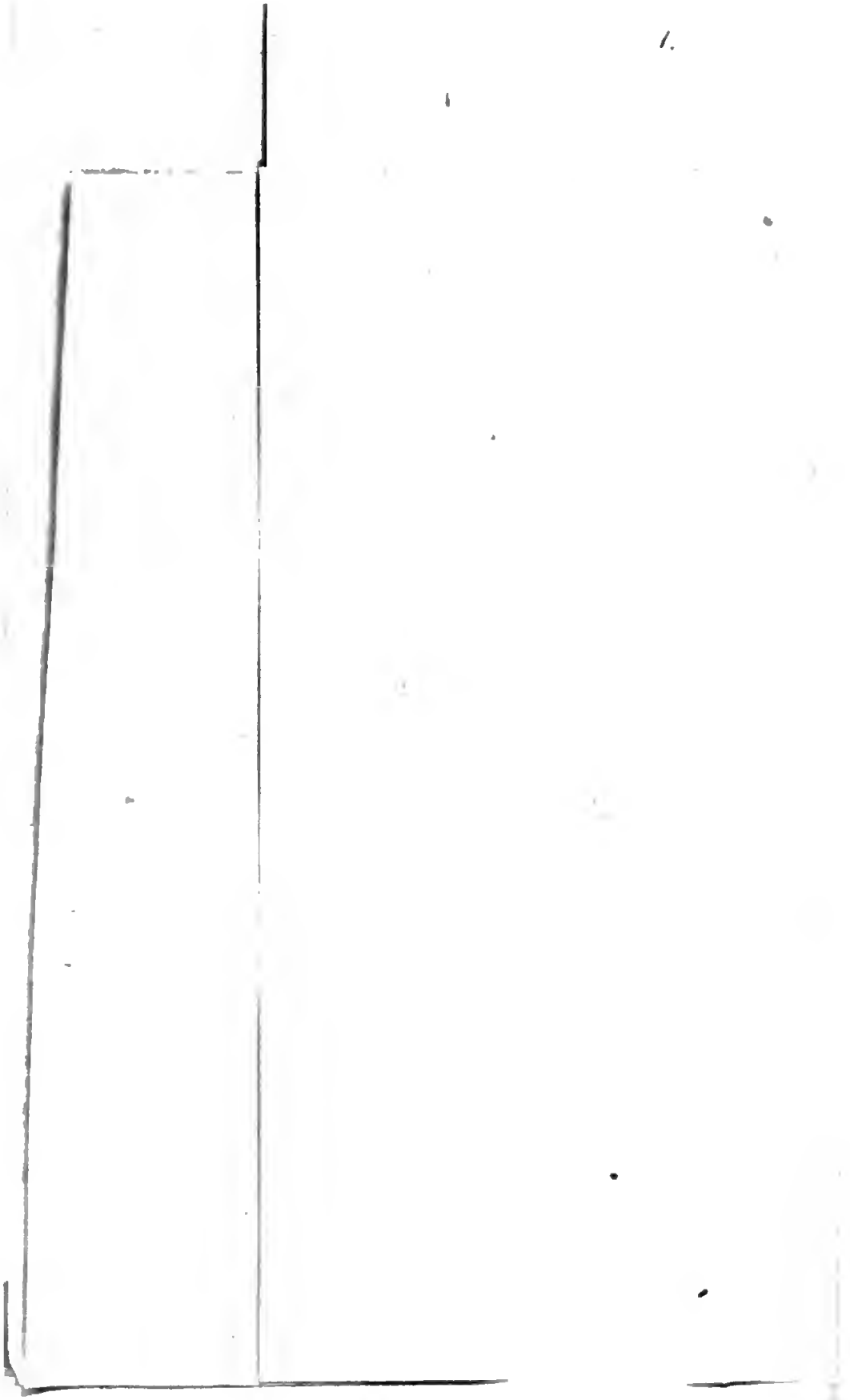
Gotates. . . . . — 130

Gleomenes. . . . . — 138

Nachträge.
I. Zu S. 104. Zeit des Agatharchos. . . S. 149
II. Zu S. 121. Athenis-Anthermos. . . . — 151
III. Zu S. 127. Κατάτεχνος, Κατατηξίτεχνος, Κακιζότεχνος. . . . . — 152
IV. Probe einer Bearbeitung der ältesten Griechischen Inschriften.
1. Samothrakische Inschrift. . . . . — 157
2. Crissäische Inschrift. . . . . — 160
3. Samische Inschrift. . . . . — 163
4. Delphische Inschrift. . . . . — 166
Nachträge.
Zu N. 1. Samothrakische Inschrift. . . . — 171

Die beigelegte Tafel, gezeichnet und gestochen von Herrn Landbaumeister J. Ruhl, giebt

1. einen Querdurchschnitt,
2. einen Längendurchschnitt,
3. den Grundriß des Tempels von Olympia.



Ueber den

Tempel und die Statue des Jupiter zu Olympia,

mit

Beziehung auf das Werk des Herrn Quatremère-de-Quincy über diesen Gegenstand.

In dem kostbaren und weitläufigen Werk des Herrn Quatremère-de-Quincy, le Jupiter Olympien, wird unter den Zeichnungen von berühmten alten Kunstwerken, welche nach Beschreibungen und Nachrichten entworfen sind, pl. XII, 2. der Plan vom Tempel des Jupiter zu Olympia, pl. XI. die Ansicht der vordern Façade, und ein Durchschnitt der Celle mit der Statue, ferner pl. XII, 1. 3. eine perspectivische Darstellung des Gebäudes, und die Ansicht des hintern Giebels mit den Reliefs über der hintern Thüre gegeben: die Erläuterung hiezu steht S. 256—267. Hierauf folgt pl. XIII. der Thron mit dem vielen Bildwerk, und den Verzierungen, schön illuminirt mit den

verschiedenen Farben, die den mancherley Materialien des zusammengesetzten Werks entsprechen, so wie auf eben die Art Jupiter selbst auf dem Throne dem Titelblatt gegenüber, ohne Farbe aber pl. XVI. abgebildet ist. Worauf diese Vorstellungsart beruhe, sagt die ausführliche Abhandlung von S. 268—312, und pl. XIV, XV, XVII, die als Hülfstafeln zu betrachten sind, enthalten theils Copieen von vielerley alten Denkmählern, die Quatremère bey seinen Entwürfen benutzte, theils besondere Darstellungen von den Reliefs am Postament der Statue, von den Gemählden an der Einfassung um dasselbe, und von dem Platze in der Celle, wo der Thron stand. Da vor der neuesten Schrift des Hrn. Marchese Haus: Saggio sul tempio e la statua di Giove in Olimpia, Palermo 1814, welche Hrn. Quatremère wohl später erst zu Gesicht gekommen, über diesen Gegenstand schon so Vieles beyläufig und besonders geschrieben ist, und da die unvollständige, nicht kunstmäßige Beschreibung des Pausanias mehrerley Vorstellungsarten über die Bauart und das Innere des Tempels, die Form des Thrones, und das mannigfaltige daran befindliche Bildwerk zuließ, so fand sich Vieles zu bestreiten und zu berichtigen, und Quatremère konnte nicht besser als durch vorgelegte Zeichnungen, wie z. B. pl. XIV., die unstatthaften Meynungen Andrer widerlegen. Während er aus den einzeln nach einander beschriebenen Stücken das Ganze wieder zusammenzusetzen und zu bilden, die Verzierungen daran zu ordnen, und jeder den schicklichen Platz anzuweisen versuchte, wurde ihm manche

Stelle, mancher Ausdruck des griechischen Schriftstellers viel klarer, als seinen Vorgängern, die sich zwar eine mehr oder weniger deutliche Idee vom Ganzen gemacht, aber nicht die vielen und mancherley Theile im genauen Zusammenhang gedacht hatten. Wie schwierig es aber war, von diesen die Verhältnisse, das Maaß und die Stelle für jedes auszumitteln, die passende Form nach antiken Mustern zu wählen, welche praktische Kunstkenntniß sowohl, als ausgedehnte Bekanntschaft mit den alten Monumenten dies erforderte, zeigt die ausführliche Darlegung der Gründe, nach welchen die Dimensionen und Formen bestimmt, und das Material und das Technische angegeben sind. Vieles hiebey beruht auf Muthmaßungen, Vergleichungen und Combinationen, über die ich Folgendes zu bemerken habe.

I. Ueber den Tempel.

Die von Pausanias angegebene Breite, Länge und Höhe des olympischen Tempels trifft beynahe mit den Maaßen des Parthenon überein. Beyde hatten einerley Säulenordnung, die dorische: eine vordere und hintere Façade, einen Pronaos, Opisthodomos und den Naos oder die Cella, in welcher an jeder Seite zwey Reihen Säulen, eine über der andern, standen. Diese Uebereinstimmung verleitete schon Stuart, die ganze Einrichtung des atheniſchen Gebäudes auf das olympische überzutragen, und sogar die im Pausanias angegebenen Maaße des letztern zu ändern (Antiq. d'Ath. T. III. p. 51. 52.). Die Höhe allein, meynt Stuart, sey rich-

tig zu 68 Fuß angegeben, weil die Statue sitzend 60 Fuß hoch war, und folglich das Dach, wie Strabo sagt, aufgehoben hätte, wenn sie aufgestanden wäre. Nach diesem Maaße nun berechnet er die Breite zu 115, die Länge zu 258, 9′, oder 260 Fuß u. s. w. Diese Verhältnisse nimmt er vom Parthenon. Aber giebt es wohl zwei Tempel, die in diesen Verhältnissen ganz übereinstimmen? Vgl. Wilkins Antiquit. of Magna Graecia, Introduct. p. III. Quatremère hat ebenfalls seinen Plan und Aufriß mit einiger Abänderung nach dem Parthenon entworfen, weil er es, wie Stuart, für erwiesen hielt, daß der Jupiterstempel gleich jenem acht Säulen in den Façaden und 17 an den Seiten hatte (p. 260). Ehedem war ich auch dieser Meynung, welcher aber schon die um 5 F. geringere Breite der Façade widerstreitet. Denn soll man die 95 F. gleich den 100 F. des Parthenon in 8 Säulen, und 7 Säulenweiten bey gleicher Höhe vertheilen, so wären die olympischen Säulen noch schmaler als die atheniſchen gewesen, welche ohnehin schon schlanker als alle andern dorischen sind, und das gewöhnliche Verhältniß der Höhe zur Dicke des Durchmessers überschreiten. Iktinus und Kallikrates hatten am Hekatompedon der dorischen Bauart mehr Zierlichkeit gegeben, die Friese der Celle und die Metopen des Peristyls mit Bildwerk verziert, dergleichen der olympische Tempel gewiß nicht hatte, weil Pausanias desselben eben sowohl als der Sculpturen in den Giebeln und über den Thüren gedacht haben würde. Wegen der Verschiedenheit im Maaße sowohl als in den Verzierungen dürfen wir uns

daher den olympiſchen Tempel nicht als oktaſtylos wie den Parthenon denken. Der Architekt Libon ſcheint jenen vielmehr in dem ältern, ſchwerern Style gebauet zu haben, welchen wir an den meiſten ſiciliſchen bemerken, nach denen auch der Marcheſe Haus in der o. a. Schr. p. 28 f. nur ſechs Säulen vorn und hinten rechnete. Daß der Tempel in der That nicht mehr hatte, iſt nunmehr durch die Nachforſchungen an Ort und Stelle beſtätigt. Sir William Gell, der bekannte Verfaſſer der Beſchreibung von Ithaka und Argolis, theilte mir ſchon 1814 vorläufig einige Nachrichten über die von ihm entdeckten Fundamente und Ueberreſte des Jupiterstempels, ſo wie auch die Maaße, die er hatte nehmen können, mit, und Wilkins machte dieſe hernach im Anhang zu den Antiquities of M. Gr. p. 72 bekannt. Hienach ſteht daſelbſt pl. IV, 1. der Grundriß aufgezeichnet, und nach dem Durchmeſſer der Eckſäule von 7 F. 1 Z. ſind die übrigen 5, die Säulenzahl und Säulenweiten aber vorn und zu den Seiten nach denen am Theſeum zu Athen berechnet, womit, wie Wilkins glaubt, der olympiſche Tempel einerley Verhältniſſe gehabt hat. An dieſem müßten alſo 13 Säulen auf den Seiten geſtanden haben. Da jedoch die Länge von 230 F. auch 14 Säulen geſtattet, wie die meiſten Heraſtyle in Sicilien haben, ſo müſſen wir über die wirkliche Anzahl noch eine genauere Unterſuchung der Ruinen abwarten [1]). So viel indeſſen wiſſen wir jetzt ſchon zuverläſſig, daß er dem Parthenon, nach welchem Qua-

1) Vgl. hiezu den Nachtrag des Herausgebers unter I.

tremère den Plan und Aufriß gezeichnet hat, in den Façaden nicht ähnlich war. Wir werden eben sowohl Verschiedenheiten in dem Innern sogleich zeigen, wodurch alle die Behauptungen und Vermuthungen widerlegt werden, als seyen beyde Gebäude so zu sagen eins nach dem andern entworfen, und Libon möge den Parthenon zum Muster des olympischen genommen haben, woraus zugleich folgen würde, daß jener früher als dieser gebauet war.

Die Breite der Celle zwischen den Mauern nimmt Quatremère verhältnißmäßig nach der des Parthenon zu 60 F., die Länge zu 95 an, und bestimmt darnach den Raum, den das Postament der Statue einnahm, und die Maaße des Throns u. s. w. Alle diese Berechnungen werden mit einemmahle zu nichte, weil die Celle nach Gell's Ausmessung nur 44 F. breit war. Doch von jenen wird unten die Rede seyn, jetzt kommt blos die innere Einrichtung des Tempels in Betracht, welche nach dem einen gefundenen Maaße ganz anders ausfällt, als Quatremère sie auf dem Plane gezeichnet hat. Zu einer richtigern Eintheilung des innern Raums aber müssen wir die Grundrisse andrer großer dorischer Tempel zu Hülfe nehmen, wie Wilkins gethan hat, auf dessen angeführte Zeichnung ich verweise.

Der innere Tempel (ναός, cella) war durch zwey doppelte Säulenreihen, je eine über der andern, der Länge nach in mehrere Räume geschieden, wovon die nächst der Mauer zu bedeckten Gängen oder als Säulenhallen dienten, sowohl die zwischen den untern als die zwischen den obern Säulen und der Mauer, denn

beyde hatten ihre Plafonds und auf der Decke des untern Ganges lag der Fußboden des obern. Dieser Portico's erwähnt Pausanias ausdrücklich, und die Windeltreppe auf das Dach, die er uns anzeigt, muß auch auf die obern Hallen geführt haben. Eine solche Bauart war dem Vitruv zufolge einer Tempelart eigen, die er Hypäthros nennt. Nun setzt er aber weiter hinzu, was Pausanias übergangen hat: medium sub divo et sine tecto est, der mittlere Theil stehe unter freyem Himmel und sey ohne Dach [3]); und was kann hier für ein andrer Raum gemeynt seyn, als der zwischen den vorher gedachten doppelten Portico's? In diesem unbedacheten Mittel aber war der Thron und die Bildsäule aufgestellt, die demnach dem Wetter ausgesetzt gewesen wären. Allein der Jupiter saß nicht unter freyem Himmel, denn Strabo, welcher seine unverhältnißmäßige Höhe zum Tempel tadelt, sagt, wenn er von seinem Sitze aufstände, würde er mit dem Kopfe das Dach aufheben. Auch ohne dies klare Zeugniß müßte man schon aus dem Bericht des Pausanias V, 12 von dem kostbaren Vorhang im Olympium, der vor der Statue hergezogen werden konnte, schließen, daß über dieser ein Dach war. Man zog ihn, sagt er, nicht in die Höhe in das Dach, wie den im Artemisium zu Ephesus, sondern ließ ihn von oben herab auf den Boden fallen. Aus diesen klaren Aussagen, und aus andern

---

2) So sagt Vitruv auch V, 9, 5: media spatia, quae erunt sub divo inter porticus, adornanda viridibus videntur, quod hypaethrae ambulationes u. s. w.

Stellen [3]), welche von Dächern auf Hypäthren sprechen, wollte nun Quatremère schon in einer frühern, sehr ausführlichen Abhandlung über die Erleuchtung der Tempel, Mémoires de l'Institut de Fr. Classe d'hist. T. III. p. 233 ff. beweisen, Vitruv's Lehre von dem unbedeckten medium sey unrichtig, und der Hypäthros habe ein Dach gehabt, in dem aber über dem Naos eine Oeffnung gewesen sey, wodurch das Licht einfiel p. 235. In dem Jupiter Olympien mäßigt Quatremère den geraden Widerspruch dahin, daß das medium nicht von dem ganzen Raum zwischen den Portico's zu verstehn sey, sondern nur das Mittel davon, — also ein medium in dem medium — sey unbedachet gewesen, hier habe das Plafond eine Oeffnung gehabt, die auf mehrerley Weise verschlossen werden konnte. Auf dem Kupfer neben dem Titelblatt ist diese Oeffnung auch angezeigt, und zwar in einem gewölbten Plafond. Wer aber noch daran zweifelt, daß den Griechen gewölbte Plafonds in den großen Tempeln bekannt waren, der soll aus Strabo davon überzeugt werden, dessen Worte vom Jupiter: ἀπτόμενον σχεδόν τι τῆ κορυφῆ τῆς ὀροφῆς Quatremère ganz unrecht versteht, indem er τῆς ὀροφῆς nicht mit ἀπτόμενον, sondern mit τῆ κορυφῆ — verbindet, daraus eine Spitze der Decke macht; und diese Spitze von der Wölbung erklärt. Denn ein gerader Plafond habe keinen höchsten Punct

3) Als eben der im Pausanias von der Windeltreppe auf das Dach, wo indeß das über den Portico's und Giebeln gemeynt seyn kann.

(sommet). Eben so würde also Q. uns auch den Neptunstempel auf der Atlantis mit einer gewölbten Decke zeichnen, da Plato im Kritias Vol. X. p. 56. ed. Bip. von der Statue des Gottes mit denselben Worten, wie Strabo, sagt: αὐτὸν ὑπὸ μεγέθους τῇ κορυφῇ τῆς ὀροφῆς ἐφαπτόμενον, wo aber eben sowohl die erste beste Uebersetzung vor der sprachwidrigen Deutung bewahrt hätte. Die Wölbung (στέγη καμαρωτή von spätern Griechen, z. B. Athenaeus V. p. 196 C genannt, dergleichen es in runden und andern Gebäuden ohne Zweifel gab) wird demnach Quatremère aufgeben müssen, und wir zweifeln auch, ob er überhaupt den Gebrauch der Dachfenster bewiesen haben möchte, wiewohl er sich auf das ὀπαῖον im Tempel zu Eleusis bezieht. Denn zugegeben, daß das ἀνάκτορον, welches, dem Plutarch zufolge, eine Oeffnung hatte, die Celle oder das Heiligthum des τελεστήριον, in welchem doppelte Portico's über einander standen, also eines Hypäthros, war, so müssen wir dies für eine, jenem Tempel eigene und dem besondern Zwecke desselben zur Einweihung in die Mysterien angemessene Einrichtung halten, die demnach nicht bey andern Hypäthren Statt hatte. Würde sonst wohl Plutarch dies ὀπαῖον, wenn es ein gewöhnlicher Einschnitt im Dache war, nahmhaft machen, und hätte der Architekt blos deswegen einer Erwähnung verdient? Würde er das Gebäude, wo die Säulen aufgeführt waren, τελεστήριον, und das mit der Oeffnung ἀνάκτορον, also mit verschiedenen Nahmen benennen, wenn es eins und dasselbe, nemlich das Innere des Tempels, war? Denn das

ἀνάκτορον enthielt ja auch die Portico's. Soll — bemerken wir ferner gegen Quatremère's Meynung — die Celle des Hypäthros mitten ein Fenster im Plafond gehabt haben, so war die Mitte nicht ohne Dach, welches Vitruv ihr aber geradezu abspricht, und ohne seinen Worten Gewalt anzuthun, kann man doch unter dem medium nichts anders denken, als überhaupt den Raum zwischen den Seitenhallen. Vitruv hat doch seine Vorschriften über die Bauart der Tempel nicht aus der Luft gegriffen, sondern aus den Büchern griechischer Architekten und aus den vorhandenen Denkmählern genommen: er hat die Benennungen der verschiedenen Tempel nicht selbst erfunden, sondern von den Griechen entlehnt. Gab es nun darunter, wie sich nicht zweifeln läßt, eine Art, welche die Griechen Hypäthros nannten, weil sie nicht wie andre ganz überdeckt war, sondern innerhalb des Umfangs irgend einen Raum ohne Dach hatte — ein ὕπαιθρον —, welches die Celle war, so hat Vitruv, der sowohl aus Schriften, als aus eigener Ansicht ihre Bauart kannte [4]), ganz

4) Vitruv beschreibt zwar den Hypäthros als Dekastylos, III. c. 1. F., welches die größte Art dieser Tempel war. Daß es aber auch acht- und sechssäulige Hypäthren gab, ist außer Zweifel. S. die von Wilkins p. 111. Note angeführten Beyspiele, welche sich noch vermehren lassen. Eine bestimmte Säulenzahl war also nicht das Charakteristische des Hypäthros, auch hatte nicht ausschließlich eine Gottheit diese Tempelart, wiewohl die meisten dem Jupiter erbauet waren. Die innere Construction zeichnete den Hypäthros von andern aus, und davon hatte er den Nahmen. Der Schluß aber in der Beschreibung Vi-

recht sich darüber ausgedrückt. Bey einer im Dache angebrachten Oeffnung hingegen würde er haben sagen müssen: medii tectum perforatum est, wie Varro L. L. IV. p. 20. ed. Bip. vom Tempel des Fidius, oder tectum patet. Es ist daher auch außer Quatremère niemand auf den Gedanken an Dachfenster gekommen, wodurch die Celle erhellt worden wäre, noch hat man an der Wahrheit der Lehre Vitruv's gezweifelt, daß sie mitten kein Dach hatte, und von oben also das volle Licht einfiel. Nur der hinterste Theil, wo die Tempel-Gottheit ihren Platz hatte, durfte nicht unbedeckt seyn, und Vitruv hielt es für unnöthig, dies in dem kurzen Unterricht über den Hypäthros zu erwähnen, weil die, für welche er schrieb, nicht anders den-

---

truvs bleibt immer noch dunkel, wenn man auch Stuart's Verbesserung des Textes annimmt: hujus exemplar Romae non est, sed Athenis octastylos et in templo Olympio, welches Schneider, der sie aufgenommen hat, selbst gesteht. Die einzige Art, der verdorbenen Stelle zu helfen, scheint mir die, daß octastylos et als Einschiebsel ganz ausgestrichen wird. Denn wenn auch Vitruv einen octastylos als Beyspiel hätte angeben wollen, ob er gleich eben vorher den Hypäthros als decastylos beschrieb, so würde er, wie bei allen andern Tempeln, die Gottheit genannt haben, der er geweiht war. Lieset man also: sed Athenis in templo Olympio: welches soviel gilt als templum Olympium, wie vorher §. 3. exemplar est in insula Tiberina in aede Jovis —, so ist der von den Pisistratiden angefangene Jupitertempel gemeynt, der ganz zur gegebenen Regel paßt, weil er decastylos und dipteros war. Ich sehe, daß Wilkins a. a. O. ebenfalls der Meynung ist.

ken konnten, als daß das heilige und kostbare Gottesbild vor dem Regen geschützt seyn müßte. Auch wir würden nicht daran zweifeln, wenn es auch an einem klaren Zeugniß darüber fehlte. Auf welche Art nun Stuart sich die Bedeckung der Statue dachte, nemlich durch den darüber her gebreiteten Vorhang, würde ich ganz übergehen, da von Quatremère schon das Nöthige darüber gesagt worden, wenn nicht Herr Hirt Ueber den Tempel der Diana zu Ephesus, Abhandlungen der Kön. Preuß. Akademie der Wissenschaften vom Jahr 1804. p. 23. 24. u. 47. eine ähnliche Meynung von dem Gebrauche des Vorhangs vorgetragen hätte. „Der unbedeckte Theil der Celle", sagt er, „pflegte mit prachtvollen Decken überzogen zu werden, um darunter gegen Sonne und Regen geschützt zu seyn. Daß dergleichen περιπετάσματα, πέπλοι, in den Tempeln aufbewahrt wurden, daß man sie zum Ueberziehen brauchte, lehrt uns Euripides im Jon, wo die aufgerichteten Zeltstangen mit den in den Tempel geschenkten Teppichen belegt werden. (Eine noch ausführlichere Beschreibung eines prachtvollen Gezelts kommt im Athenäus V. p. 196 vor). Eben so haben die Römer große Tücher über Theater und Amphitheater gespannt" (eine Sitte, welche sie aber nicht von den atheniſchen oder andern Odeen entlehnt', sondern nach Val. Max. II, 4, 6. Ammian. Marcell. XIV, 6. vgl. Plin. XIX, 6. von den Campanern angenommen hatten). So dehnt also H. Hirt diese Bedeckungsart über die ganze Mittelcelle aus, wiewohl dies unnöthig war, indem die darin Herumgehenden unter den Portico's Schutz

genug und zu jeder Zeit fanden. Außerdem würde die Celle bey regnichtem oder trübem Wetter, und gerade an den festlichen Tagen, wo sie am hellsten seyn mußte, und doch nach Hirt's Meynung bedeckt war, noch dunkler geworden seyn, weil ein gewebter wollener Teppich mit Bildwerk, wie der zu Olympia, wenig Licht durchließ, zu geschweigen, daß er zu einem solchen Zwecke viel zu kostbar war. Doch dies Alles bey Seite, fragen wir zuerst, ob Pausanias von der Ausbreitung des Vorhangs über die Celle verstanden werden kann? Nach Quatremère's Berechnung des Raums zwischen den Säulen mußte er mehr als 60 F. lang und gegen 35 F. breit gewesen seyn, nach Gell's Maaße der Breite freylich wohl um die Hälfte kürzer, aber immer noch sehr groß: wie war es möglich, ein solches Tuch jedesmahl vom Dach der Portico's auf den Fußboden herabzulassen, und wieder von unten heraufzuziehn? Denn eins oder das Andre wurde damit vorgenommen, jenes zu Olympia, dies zu Ephesus. Es hätte ja aber Beides an dem einen Orte wie an dem andern geschehen müssen, so oft die Celle bedeckt werden oder wieder offen seyn sollte. Allein Pausanias bemerkt ausdrücklich das verschiedene Verfahren an beyden Orten, wobey der Zweck doch ein und derselbe war. Dies konnte also nicht der vermeynte seyn, den Teppich über die ganze Oeffnung zwischen den Porticos, oder nur, wie Stuart dachte, über der Statue auszubreiten, in welchem Falle es ja viel leichter und einfacher war, wenn er auf einer Rolle unter dem einen Seitendach lag, und von diesem nach dem andern herübergezogen wurde, als daß

man ihn nach Hirt's Meynung zum jedesmahligen Gebrauch aus einem Schatzhause der Altis, oder vielmehr aus dem Opisthodomos des Tempels 5) herbeygeholt und auf das Dach gebracht hätte. Dies aber müßte geschehen seyn, wenn er wieder an Stricken herabgelassen werden sollte; und hier fragen wir, warum man ihn nicht — wie es sich von selbst an die Hand gab — eben so an den Stricken hinaufzog? welches zu Ephesus geschah, und so kommen wir auf die erste Frage zurück, wie in den beyden Tempeln die Art des Beziehens der Celle verschieden seyn konnte? Alle diese Fragen sind unnöthig, wenn von einem Vorhang die Rede ist, welcher vor der Statue ausgebreitet und wieder zusammengezogen werden konnte, und senkrecht vor ihr herabhieng, so oft sie nicht gesehen werden sollte. Man mußte ihn also mit Flaschenzügen auf- und abrollen, und dies war auf zweyerley Weise möglich. Entweder hing er an einer Rolle oder Stange unter dem Dache über der Bildsäule, und wurde mit Stricken heruntergelassen, um die Statue zu verdecken. Durch eben die Stricke zog man ihn dann wieder an das

5) Im olympischen T. war dies ohne Zweifel eben sowohl als im Parthenon der Platz, wo das heilige Geräthe zum Cultus und die Geschenke für die Gottheit aufbewahrt wurden, und ich weiß nicht, aus welchem Grunde Herr Hirt p. 53. dies geradezu läugnet, da die Tempel von ähnlicher Größe und Bauart einen Opisthodomos hatten. Die θησαυροὶ hingegen in der Altis enthielten Götterstatuen und andre Gegenstände, oder Seltenheiten, welche von den einzelnen griechischen Staaten dem Jupiter verehrt waren.

Dach hinauf, wenn sie sichtbar seyn sollte. So machte man es im ephesischen Artemisium. Oder der Vorhang lag zusammengelegt auf dem Fußboden vor der Statue, und die Stricke, womit er in die Höhe gezogen wurde, liefen in Rollen unter dem Dache. Dies war der Fall zu Olympia, wo, wie wir sehn werden, eine Wand das Postament des Jupiter umgab, und also hinter dieser der Vorhang ungesehn liegen konnte [6]). Will man sich die Sache umgekehrt denken, daß das Hinaufziehn zu Ephesus, und das Herablassen im Olympium zum Verdecken geschah — wiewohl es glaublicher ist, daß Pausanias die Vorrichtung beschreibt, wie der Vorhang vor der Statue weggezogen wurde — so bleibt bey dem verschiedenen Verfahren immer nur ein Zweck. Auf keine Weise aber war der Vorhang so zur Seite geschoben und gleich unsern Gardinen drapirt, wie Quatremère ihn auf dem colorirten Blatt neben dem Titel geordnet hat. Daß Pausanias sich

6) Eine ähnliche Vorrichtung war in den römischen Theatern, in so weit wenigstens, daß das velum oder aulaeum von unten auf sich erhob. Aber hier schloß es sich an das übergespannte Tuch an. Da das Aufziehn beim Anfang des Schauspiels geschah, und, wie man aus Ovid's Gleichniß Metamorph. III. 107 — 114 am deutlichsten sieht, die Figuren auf dem Teppich aus dem Boden allmählig emporwuchsen, bis sie in völliger Größe da standen, und der Vorhang also ganz enfaltet war, so kann dies nicht der Vorhang vor der Scene gewesen seyn (Heyne ad Virg. Georg. III, 21. 25.), welche ja dadurch verdeckt worden wäre, sondern er muß den Hintergrund derselben gemacht haben. [Vgl. den Nachtrag unter II].

hätte umständlicher darüber ausdrücken sollen, dürfen wir nicht verlangen: seinen Lesern, welche die Tempelgebräuche kannten, war die kurze Anzeige verständlich genug, und er würde eher den Vorwurf der Undeutlichkeit, den Hirt ihm macht, verdient haben, wenn er die ungewöhnliche und schwierige Anwendung des παραπέτασμα zum Ueberdecken verschwiegen hätte. Denn gewöhnlich vertrat es im Alterthum in den Sälen die Stelle unsrer spanischen Wände, wohinter man sich zurückzuziehn pflegte, weswegen alle Handlungen, die nicht im Freyen vorgehn, auf Reliefs durch Vorhänge angedeutet werden (S. Mus. Pio-Clem. T. V. p. 44. Note. Millin monum. inéd. T. II. p. 317.). Müßten wir nun annehmen, daß das παραπέτασμα zu Olympia so oft gebraucht worden wäre, wie unsre Theatervorhänge, und daß man es auf dem Fußboden nicht gegen die Feuchtigkeit gesichert hätte, so wäre allerdings der Zweifel Hirt's gegründet, wie es mehrere Jahrhunderte hätte halten können. Denn so alt war es schon zu Pausanias Zeit, da ein Antiochus — welcher von den Seleuciden dieses Nahmens es war, erfahren wir nicht — ein Geschenk damit gemacht hatte. Allein wie leicht war eine Vorkehrung, hinter der Wand des Postaments es trocken zu erhalten, wo zugleich es unbemerkt lag, und demnach auch die Bedenklichkeit des Misstandes wegfällt, daß man den kostbaren Teppich vor den Füßen liegen sah, indem man näher zur Statue hinzutrat. Wurde aber, wie zu vermuthen steht, diese verdeckt, nicht um sie gegen Staub, sondern vielmehr gegen Schlagregen zu schützen, welcher

des Ueberdachs ungeachtet durch die offene Celle sie treffen konnte, und war dies nur in der stürmischen Jahreszeit nöthig, wo ohnehin wenig Reisende nach Olympia kamen (denn bekanntlich war Olympia keine Stadt, sondern der Spiele und des Sehenswürdigen wegen besuchte der Grieche den Ort), so dürfen wir uns wegen des seltenen Aufziehns nicht über die lange Dauer desselben wundern, und diese aus einer weitläufigen und unwahrscheinlichen Veranstaltung, wie Herr Hirt, erklären, daß man jedesmal, nachdem der Vorhang zum Ueberdecken der Celle gedient hatte, ihn wieder anderwärts in Verwahrung gebracht hätte. Wie er von da auf das Dach kam, darüber äußert sich Hirt nicht. Natürlicher Weise, sollte man denken, an eben den Stricken, womit er herabgelassen wurde, welches Pausanias läugnet. Allein Hirt versteht das ἀνέλκειν πρὸς τὸν ὄροφον anders, und hierin liegt der Grund seiner Erklärung vom Ueberdecken der Celle. Zu Ephesus nemlich, sagt er, habe man den Teppich aufwärts zu den im Dache angebrachten Luken gezogen, unter dem Dache zusammengelegt (des Opisthodomos vermuthlich) und dann an seinem Platze aufbewahrt. Er denkt ihn sich ausgebreitet über der Celle, also schon in der Höhe zwischen dem Dache der obern Portico's, und das ἀνέλκειν geschieht nicht von unten auf. Daß aber Pausanias dies meynte, lehrt ja offenbar der Gegensatz des Herunterlassens εἰς τὸ ἔδαφος, auf den Fußboden. Von da zog man also den Vorhang im Artemisium an das Dach hinan, so wie er hingegen im olympischen Tempel vom Dach auf

den Boden niedergelaſſen wurde. Jenes wäre dann geſchehn, um ihn auszubreiten, dies, um ihn zuſammenzulegen, alſo aus entgegengeſetzter Abſicht. Dieſe Abſicht aber hätte Pauſanias ſchlechterdings nicht verſchweigen dürfen; es mußte vielmehr eine und dieſelbe ſeyn, wozu die παραπετάσματα gewöhnlicher gebraucht wurden, nicht zum Ueberſpannen, ſondern zum Vorhängen. Wenn auch wohl Gezelte, Theater und Amphitheater damit überlegt worden ſind, ſo können wir ohne nähere Anzeigen nicht daher auf eine ähnliche Bedeckung der Hypäthren ſchließen, um ſo weniger, da der offene Raum im Naos derſelben nicht bedurfte, weil die Portico's vor Regen und Sonne ſchützten, in den Schauſpielen hingegen die Zuſchauer dieſen Schutz nicht hatten. Endlich bemerke ich, insbeſondre gegen Stuart, welcher nur über die Statue den Teppich ausdehnt, daß Strabo eine ſolche, nicht beſtändige Bedeckung nicht ὄροφον, ein Dach, nennen könnte, welches Jupiter aufhöbe, wenn er aufſtände, und daß er mit Unrecht ein Mißverhältniß der Höhe des Tempels zur Größe der Statue getadelt hätte, wenn Jupiter zwar innerhalb des Tempels, aber nicht unter dem ordentlichen Dache deſſelben ſaß. Eben ſo unrichtig aber hätte auch Strabo ſich ausgedrückt, falls die Statue, wie Hirt anzunehmen ſcheint, in einer Niſche der hintern Mauer ſtand. Denn auch dann würde der Kopf nicht zunächſt das Dach, ſondern die Mauer der Niſche eingeſtoßen haben.

Laſſen wir demnach, wie Vitruv will, die Mittelcelle offen, ſo weit ſie frey iſt, bis an den hintern

Raum, wo die Tempelgottheit ihren Sitz hat. Denn dieſe muß immer bedeckt ſeyn, das verlangt die Beſchaffenheit des koſtbaren und prachtvollen Bildes, und Vitruv, der kurz und im Allgemeinen die beſondre Einrichtung des Hypäthros beſchreibt, fand die Vorſchrift wegen des Daches über der Statue unnöthig. Das klare Zeugniß Strabo's darüber widerſpricht alſo der Beſchreibung nicht. Stuart war auf dem rechten Wege, den anſcheinenden Widerſpruch zu heben, verfolgte ihn aber nicht, ſondern ſuchte eine künſtliche Aushülfe. Wenn, wie er richtig bemerkt, die innern Hallen ein Dach trugen, deſſen Vorſprung ſchon einen Theil des unbedacheten Raums ſchützte, und was ſich ſelbſt bis über die Statue erſtreckt zu haben ſcheine, warum ſchloß er es nicht über der Statue, oder ſetzte das Dach des Opiſthodomos, welches an die Celle ſtieß, über den obern Säulen ſo weit fort, als es nöthig war, die Statue zu bedecken? Da dies ſehr wohl ausführbar iſt, wie die beyliegende, von einem Bauverſtändigen gemachte Zeichnung des Durchſchnitts der Celle zeigt [7]), ſo muß man ſich um ſo mehr wundern, wie Stuart ſtatt dieſer feſten und ſtändigen Bedeckung, die man unter ὄροφος verſteht, den loſen Ueberzug eines Tuchs vorzog, deſſen Aufheben dem Tempeldache ſelbſt nichts ſchadete, da doch Strabo ſagt, dies würde Jupiter beym Aufſtehn mit dem Kopf eingeſtoßen haben. Folgt nicht aus dieſer Bemerkung, daß das Dach über der Statue mit dem übrigen genau zuſam-

7) S. die beygelegte Tafel N. 1.

menhieng? Und wäre — um auf Quatremère's Idee zurückzukommen — eine Abdeckung des Tempels zu besorgen gewesen, wenn Jupiter unter einem Plafond saß, der eine Oeffnung hatte? Wie er pl. XI, 2. sitzt, dürfte er auch immer aufstehn, und das Dach würde nicht Noth leiden. Zwischen den zwey letzten Säulen der obern Portico's erhebt sich demnach ein kleiner Giebel, der mit dem Gebälke derselben in Verbindung steht, und dies ist der ὄροφος, unter welchem Jupiter sitzt.

Daß nun Herr Quatremère den Gedanken an ein solches Dach über der Statue verwarf, befremdet uns nicht, weil beynahe die Hälfte der Mittelcelle nach seiner Idee von dem Postamente und der Wand eingenommen wird. S. pl. XII. und pl. XV. Erstreckte sich aber das Dach bis in die Mitte, und so weit vor, so fiel zu wenig Licht auf die Statue, welche im Hintergrund stand. Damit sie also besser beleuchtet wurde, legte Q. eine Oeffnung im Dache an. Einen so großen Raum aber mußte er dem Postamente dem Maaße zufolge geben, welches er ihm zugetheilt hat. Denn hatte es 20—24 F. Länge, und 16—18 F. Breite, mußte es von der Mauer des Opisthodomos so weit abstehn, und erforderte die Wand um dasselbe auch noch Platz, so nahm freylich das Ganze die halbe Cellenlänge ein. Allein die Breite derselben zwischen den Säulen beträgt ja nur gegen 18 F., nicht 34: wir können also nicht 18 auf das Postament, nicht je 3 auf beyden Seiten zwischen ihm und der Wand, und wieder zwischen dieser und den Säulen noch je 5 F. rechnen, welches zusam-

men die 34 F. ausmacht. Mit der geringern Breite aber mindert sich dann auch die angenommene Länge des Postaments, und der Raum für dasselbe. Ferner ändert sich überhaupt die innere Einrichtung der olympischen Celle, wenn nicht der Plan des Parthenons, sondern der vom pästanischen Hypäthros zur Richtschnur zu nehmen ist. Quatremère hat noch zwey Säulen zwischen die beyden ersten und letzten der Seitenportico's gesetzt, welche der Tempel zu Pästum nicht hat [8]), und vor die zwey dem Opisthodomos zunächst stehenden das Postament aufgestellt, wodurch es weiter in die Celle vorgerückt wird, als nöthig ist. Setzt man es vielmehr der hintern Mauer näher, und läßt nur so viel Platz, daß man um die hintere Seite herumgehn kann, etwa gegen 10 F., die zur verhältnißmäßig kleinern Länge desselben mit der Wand zugerechnet, höchstens 30 F. ausmachen, so ist nur dieser viel geringere Raum der Mittelcelle zu überdachen, und der weit größere

8) Die Abwesenheit der zwey Zwischensäulen läßt sich noch aus Folgendem schließen. Hätten dergleichen vorn beym Eingang u. hinten in der Celle gestanden, wie sie auf Quatremère's Plan angezeigt sind, so wären die Galerieen an allen vier Mauern umhergegangen, und man hätte also auf denselben auch hinten um die Statue kommen können. In diesem Falle würde aber Pausanias wohl statt: καὶ πρόοδος δι' αὐτῶν (τῶν ὑπερῴων στοῶν) ἐπὶ τὸ ἄγαλμά ἐστι· gesagt haben: καὶ περίοδος δι' αὐτῶν, oder πρόοδος — περὶ τὸ ἄγ. ἐστι. Es scheint also seinen Worten nach nur ein näheres Zutreten zur Statue, nicht das Umgehn derselben auf dem obern Portico möglich gewesen zu seyn.

von beynahe 70 F. bleibt frey und zur Erhellung offen; die ganze Länge der Celle nemlich ist von Gell zu 127 F. angegeben, den Pronaos mit eingeschlossen, auf den gleich dem Opisthodomos 29 F. zu rechnen sind. Statt daß also die Wand bis an die fünfte Colonne auf Quatremère's Plan sich erstreckt, käme sie demnach mit der vorletzten in eine Linie zu stehn (s. den von Wilkins gezeichneten Grundriß am Ende d. ang. Antiquities.). Es haben nemlich die untern Säulen der innern Portico's $^2/_3$ des Durchmessers der äußern, welcher 7′ 1″ ist, also 4′ 8″ 8‴, die Säulenweite doppelt, wie im pästanischen Tempel angenommen, macht 9′ 5″ 4‴, und diese 14′ 2″ zweymahl geben 28′ 4″, welches Maaß der oben zu 30 F. gesetzten Länge des bedeckten Raums, worin die Statue war, nahe kommt.

Noch weniger, oder vielmehr gar nichts würde der Celle abgehn, und ein Dach über dem hintersten Theil wäre unnöthig, wenn die Anordnung, die Hirt für das Artemisium vorgeschlagen hat (s. Taf. I. g. in der angef. Schrift über dasselbe), im olympischen Tempel Statt haben könnte. Er stellt die ephesische Artemis in eine Nische, welche dem Eingang zur Celle gerade gegenüber in dem Opisthodomos angelegt ist, und die nicht sehr tief zu seyn braucht, um ein stehendes Bild von keiner außerordentlichen Größe zu fassen. Wie viel tiefer aber würde sie in diesen ohnehin durch die Durchgänge und Treppen [9]) sehr verkleinerten Opisthodomos

9) Hieher verlegt Hirt auch Treppen zu den Galerieen und

eingreifen, wenn ein weit längeres Poſtament des höchſt coloſſalen ſitzenden Jupiters darin ſtehn ſollte! wie beſchwerlich wäre es geworden, die Verzierungen an den Seiten des Throns zu betrachten, da man nicht in die gehörige Entfernung ſich ſtellen konnte, und daran in die Höhe ſehn mußte! und wie war ein Zutreten von den Galericen aus zur Statue möglich! Aus dieſen Rückſichten ſchon kann ich mir nicht anders denken, als daß Jupiter frey geſtanden hat, und wenn wirklich in dem Hypäthros von Päſtum eine Niſche von viereckiger Form geweſen iſt, wovon nach Hirt's Verſicherung (p. 26. 27.) die Spur ſich noch zeigt, ſo würde ich dies als eine Ausnahme von der gewöhnlichen Bauart anſehn, welche die kleineren Dimenſionen des Tempels und der Statue verſtatteten. In den Riſſen wenigſtens von allen andern bekannten Hypäthren iſt an der Stelle, wo Hirt die Niſche angebracht hat, eine Thür in den Opiſthodomos angegeben, freylich wohl nur nach Vitruv's Vorſchrift: aditusque valvarum (nemlich in das hypaethrum oder medium) ex utraque parte in pronao et postico: allein die Vorſchrift hätte man nicht befolgt, wenn in den Ruinen die Anzeige einer

auf das Dach, die gewöhnlich in der Mauer zwiſchen dem Pronaos und der Celle angebracht ſind. Ueberreſte davon finden ſich noch in dem päſtaniſchen Tempel, Wilkins Antiq. ch. VI. pl 3. p. 60., im ſogenannten Concordientempel zu Agrigent, Wilkins ch. III. pl. 8. p. 28. vgl. Haus sul tempio di Giove p. 32., der eben dieſes vom Heräum daſelbſt ſagt. Auch im Parthenon ſind Spuren davon, Visconti Mémoire sur les sculpt d. Parth. p. 8. Note.

Nische entdeckt worden wäre. Hirt bemerkt selbst diese Thür in dem äginetischen Tempel (Ionian Antiquities T. II. pl. III.), meynt aber, weil sie nicht gerade im Mittel liege, sey sie erst bey der Einrichtung des Gebäudes zu einer christlichen Kirche gebrochen worden, und der Fehler könne bey der ursprünglichen Anlage nicht begangen seyn. Wir erlauben uns dagegen eben so zu fragen, ob nicht in dem pästanischen Tempel gleichfalls später eine Veränderung gemacht, und das bemerkte Viereck, die vormalige Thür, zugemauert seyn kann? worüber Andre entscheiden mögen. Was aber außerdem Hirt aus den Beschreibungen des Pausanias und Plinius vom Jupiter und der Parthenos für seine Meynung folgern will, scheint uns gerade am wenigsten sie zu begünstigen. Es wird uns freylich nicht ausdrücklich gesagt, daß man habe um die Statuen herumgehn', und sie von allen Seiten sehn können, woraus Hirt schließt, sie müßten mit dem Rücken gegen eine Nische gestanden haben. Wir machen aber nur auf die eine Stelle im Pausanias über die Figuren an den Querstäben zwischen den vier Füßen des Throns aufmerksam (V, 12.): „An dem gegenüber dem Eingang (dem vordern also)", sagt er, „stehn 7 Figuren — an den übrigen" u. s. w.; dies sind doch die zwey Seitenstäbe und der hintere, und zwar die äußere Fläche derselben, welche eben sowohl wie diese am vordern gemeynt ist. Mußte also nicht Platz neben und hinter der Statue seyn, um auch hier die Reliefs und Zierrathen zu betrachten? Von dem Schilde neben der Parthenos erzählt Plinius (36, 4. 4.), daß die äußere und

innere Seite mit Bildwerk verziert war. Kann er aber wohl anders gestellt gewesen seyn, als daß jene von vorn, diese von hinten zu sehn war? Die Minerva des Phidias muß demnach eben sowohl, als sein Jupiter frey gestanden haben.

Ich komme von dieser Abschweifung, zu der mich Hirt's Idee veranlaßt hat, auf Quatremère's Werk zurück, und erwähne nur in Betreff des Tempels noch, auf welche neue und eigene Weise Q. die von Mummius geweihten 21 Schilder daran anzubringen versucht. Sobald man sie als architektonische Verzierung betrachten will, geräth man in die Verlegenheit, sie gleich zu vertheilen, oder in gleicher Entfernung von einander zu befestigen, sey es nun am Fries oder an der Architrave. Aber aus solcher Absicht hatte sie der römische Feldherr nicht aufhängen lassen, und wenn wir auch nicht errathen können, warum es 21 waren (ob etwa in Bezug so vieler von ihm überwundenen Staaten?), so hatte er wenigstens die Zahl nicht nach den Plätzen gewählt. Bey Weihgeschenken, wie Pausanias selbst diese Schilder nennt, kam es nicht auf symmetrische Anordnung an — hiengen ja wohl einzelne an einer unter mehrern Säulen eines Tempels, und waren ja nur 3 Seiten des delphischen Tempels damit besetzt (Pausan. X, 19.) —; um der Symmetrie willen also hätte Quatremère sie nicht von der ζώνη, dem Fries, wohin Pausanias sie setzt, wegnehmen sollen, um sie entweder an der Architrave zu befestigen, weil diese ohne Abtheilungen fortläuft, und eine regelmäßige Besetzung erlaubt: oder gar um sie auf der Dachkante

an den langen Seiten des Tempels aufzustellen, wo dann freylich die Vertheilung von 20 in gleicher Entfernung von einander leicht ist, und das 21te auf die hintere Giebelspitze gesetzt werden kann, als Gegenstück zu dem goldenen Schilde unter der Victoria am vordern. Auf beyderley Art sieht man sie an der Façade pl. XI. und in der perspectivischen Ansicht des Tempels pl. XII, 1. geordnet. Die Architrave pflegt aber Pausanias sonst τὰ ἐπιστύλια zu nennen, wie auch Kallixenus beym Athenäus (V. p. 205. c) sie deutlich vom διάζωσμα, dem Fries, unterscheidet, welches Pausanias nicht deutlicher bezeichnen konnte, als durch den Ausdruck „an der über den Säulen um den Tempel außerhalb herumlaufenden Zone". Unentschieden bleibt es freylich, ob die Schilder in den Metopen, oder auch an den Triglyphen hingen; jene waren leer, und zur Aufnahme derselben geeignet, weswegen wohl Winckelmann, und unter Andern auch Hans Saggio p. 31. sich für sie ausschließlich erklärten; wir finden indessen in Euripides Bacchen V. 1201—1204. ein Beyspiel, daß eben sowohl an Triglyphen Siegeszeichen aufgesteckt wurden. Muß also der eine oder der andre Theil des Frieses ausschließlich die Stelle für die Schilder gewesen seyn, und war nicht eher eine gewisse symmetrische Anordnung ausführbar, wenn man sie auf dem ganzen Fries vertheilte, ohne sie ganz allein auf Metopen oder Triglyphen zu beschränken? Hiebey entfernen wir uns wenigstens nicht so weit als Quatremère von dem Texte der Beschreibung, und von dem Ueblichen. Denn auf die Giebelspitze hat man wohl

ein Schild gesetzt (s. Athenäus X. p. 462. C), und so könnten auch wohl die Akroterien damit verziert worden seyn, aber wir zweifeln, ob je ein Tempel eine Verzierung der Art hatte, welche Q. dem olympischen gegeben hat. Einen sonderbaren Effect müßte diese Reihe Schilder, die aus den untersten Ziegeln des Dachs hervorragten, gemacht haben! Wäre es aber auch der beste, so kann diese Art der Aufstellung doch nie die von Pausanias beschriebene seyn, weil die Zone, die er als die Stelle angiebt, unter dem Dach liegt, und Quatremère die Schilder auf dasselbe setzt.

Eben so wenig genau scheint er sich an den griechischen Text in Absicht der Reliefs zu halten, die sich über den Thüren des Naos und des Opisthodomos befanden. Der Ausdruck des Pausanias bezeichnet zunächst den Raum über den Thüren bis an das Gesimse, der zwar hoch, aber nicht so breit ist, um sechs oder fünf Gruppen von wenigstens zwey Figuren neben einander aufzunehmen. Er mußte also in zwey oder drey Felder über einander getheilt seyn: jedes enthielt die Darstellung einer der Hauptthaten des Herkules. Will man sie sich neben einander in einer Reihe denken, so reicht der Platz über den Thüren nicht hin, sondern sie müssen dann in gleicher Linie über die ganze Mauer weiter sich verbreiten, und einen Streifen von Bildwerk auf derselben machen. So hat sie Quatremère pl. XII, 3. auch gezeichnet. Auf diese Weise aber kommen die meisten nicht über die Thüren, sondern seitwärts derselben. Dies wäre auch der Fall, wenn sie über der ganzen Breite der Wand an dem innern Friese herliefen.

(S. Hirt über den Dianentempel p. 27., nach deſſen Anordnung zwey Thüren aus der Celle in den Opiſthodomos gehn, die zu den Seiten der Niſche angelegt ſind, und die Reliefs über dieſen, und der des Eingangs in die Celle auf der innern Mauer angebracht ſind). Unläugbar aber redet Pauſanias von Verzierungen der äußern Mauer über den Thüren; denn unmittelbar auf die Erwähnung derſelben folgt die Beſchreibung des Innern der Celle. Iſt es auch wohl zu erwarten, daß man den Raum über den Haupteingängen, der bey dem Zutritt zum Tempel jedem zuerſt in die Augen fiel, ſollte nackt und leer gelaſſen, und die Sculpturen dahin verſetzt haben, wo ſie weniger geſehn wurden? Aus eben dem Grunde nun iſt es mir glaublicher, und den Worten des Pauſanias angemeſſener, wenn man ſie nicht über die ganze Breite der äußern Wand ausdehnt, ſondern ſie auf einen Punct über den Thüren vereinigt, wo ſie mit einem Blick zu überſehn ſind. Ohne Zweifel waren ſie aus Marmor gearbeitet, und in die von Tuffſtein aufgeführte Mauer eingeſetzt [10]).

---

10) Eine vom Verf. ſpäter zugefügte, für ſpätere Ausführung beſtimmte, Randnote läßt merken, daß er ſeine Anſicht geändert und ſich überzeugt hatte, daß dieſe von Pauſanias erwähnten Reliefs den Metopen eines Frieſes an der vordern und hintern Seite der Cella angehörten. Darauf führte ihn die Vergleichung des Tempels des Apollon Epikurios zu Baſſä bey Phigalia, namentlich in dem Stackelberg'ſchen Werke darüber Taf. V, 3. u. p. 31. Vergl. den Nachtrag unter N. III.

II. Ueber die Statue.

Zu der gegebenen Vorstellung derselben fand Quatremère auf Reliefs und Münzen ein sicheres Vorbild, was nemlich die Haltung, Bekleidung, und die beschriebenen Attribute betrifft. In den verkleinerten Nachbildungen des Kopfs verschwand zum Theil das Große und Erhabene der Züge, was selbst die Alten für unübertrefflich erklärten, und neue Kunst nicht wieder hervorrufen kann.

Das Haar und der Bart Jupiters haben auf dem colorirten Blatt eine Farbe mit dem Gesicht, und sollten es nicht, weil beydes ohne Zweifel von Gold war, wozu Quatremère selbst p. 308. Beyspiele anführt. Vermuthlich aber hatte dies Gold eine dunkle, dem natürlichen Haare ähnliche Tinte, worauf sich der goldne olivengrüne Kranz desto deutlicher absetzte. Was im Pausanias στέφανος μεμιμημένος ἐλαίας κλῶνας heißt, wird auf Inschriften und anderwärts στέφανος δαλλοῦ χρυσοῦς genannt, und es gab solcher goldenen Kränze auch von Fichten-, Epheu-, Eichen- und andern Blättern und Zweigen (Athenäus V. p. 200. 201. XIII. p. 605.), die in die Tempel geschenkt zu werden pflegten (Chandler Inscr. II, 4. p. 43. vgl. Böckh Staatshaushalt der Ath. 2. B. p. 299. 318. Paus. V, 12.). Mit dem Oehlkranz ist Jupiters Kopf auf einem geschnittenen Steine (Mariette Traité T. II. pl. 2.) und auf der Vase des Prinzen Poniatowski bekränzt. S. pl. XVII, 18.

Das Scepter Jupiters, μετάλλοις τοῖς πᾶσι διηνθισμένον, hat Quatremère mit fünffarbigen Streifen umzogen, welches Pausanias nicht so, sondern χρώμασι διηνθισμένον, wie Diodor XVIII, 26., oder wie anderwärts VII, 26. φαρμάκοις, ausgedrückt haben würde. Alle Metalle daran müssen indeß an ihrer Farbe zu unterscheiden gewesen seyn. Der lange und verhältnißmäßig dicke Stab bestand nicht aus Bronze, sondern aus einem schönen seltnen Holze, worin Laubwerk und andre Zierrathen von allerley Metall eingelegt waren. Diese Verzierungsart nennt Pausanias διανθίζεσθαι, und braucht dasselbe Wort VII, 26. [11]) von dem mit Gold eingelegten und bemahlten Gewande einer Minerva zu Aegira. Statt der goldenen Buckeln also, womit im Heldenzeitalter die Scepter der Könige beschlagen wurden (Ilias I, 246.), und welche man auf Vasengemählden daran bemerkt (Millin Tombeaux de Canosa pl. III.), war Jupiters Stab mit der künstlichsten Metallarbeit versehn. Wollte man mit Quatremère annehmen, daß er von Bronze, und daß die Zierrathen damascinirt gewesen, etwa wie auf der Tabula Bembina und den von Philostrat (vit. Apollon. II, 20.) beschriebenen bronzenen Tafeln, so macht man die Arbeit kostbarer und schwieriger, der Effect wird aber deswegen nicht schöner, weil die mehrerley Metalle auf dem

11) Hier steht zwar χρυσοῦ, was aber ohne Zweifel χρυσῷ heißen, und mit διηνθισμένον verbunden werden muß, nicht, wie Quatremère p. 333. will, mit ἐπιπολῆς. Denn ein vergoldetes ξόανον, wie er es erklärt (la draperie en bois doré), heißt immer ἐπίχρυσον.

Grunde eines dunkeln Holzes beſſer hervorſtechen. Einen ſo langen Stab aber daraus zuſammen zu löthen (Böttiger Andeut. p. 97.), möchte nicht ausführbar geweſen ſeyn, und ſo ein Werk hätte auch Pauſanias nicht ſchön (χαριεν) nennen können.

Ob die Victorie auf der rechten Hand des Jupiter dieſem den Rücken oder das Geſicht zukehrte, ſcheint ungewiß. Denn auf den Münzen findet man ſie bald auf die eine, bald auf die andere Art geſtellt (ſ. pl. XVII.): ſogar auf denen des Antiochus Epiphanes, wo man die richtigſte Abbildung erwarten ſollte, weil dieſer König in dem nach dem Olympium zu Daphne erbaueten Tempel auch die Statue des Phidias hatte nachahmen laſſen. Quatremère läßt uns die Wahl, wie wir uns die Göttin denken wollen: auf dem Titelkupfer ſteht ſie gegen den Gott, pl. XVI. von ihm abgekehrt. Einen Kranz aber hätte er ihr nicht geben ſollen, ſondern die Tänie allein, und noch weniger durfte ſie im linken Arm die Palme halten, und auf einer Kugel ſtehn. Die Tänie iſt der Preis des Siegs in den Spielen, um den die Wettkämpfer den Jupiter anflehten, und den er den Frommen verleihet (Pind. Ol. VIII, 3.). Er ſaß hier in ſeinem Tempel als der Beſchützer und Vorſteher des Wettſtreits (Pind. Ol. II, 24. 25.), in ſeiner Hand ſtand der Sieg und deſſen Preis, Beydes geht von ihm aus. Die Nike muß alſo den Bittenden die Tänie darreichen: wie ſollte ſie dieſe dem Gott entgegen halten, als wolle ſie den Oehlkranz noch damit umwinden, der keiner Binde mehr bedurfte? (Böttiger Andeut. p. 97. und über die Victorie Hall.

Allg. Lit.-Z. 1803. vor d. 3ten B. p. V.). Daß auch anderwärts die Victoriolen auf den Händen andrer Götter die Stellung auswärts hatten, lehrt der Witz, mit dem Dionys den Raub derselben beschönigte (Val. Max. I, 1. ext. 3.). Sehn wir hingegen den Jupiter mit der ihm zugewandten Nike auf Münzen von Königen, so sind diese unter seiner Gestalt als Sieger gedacht, welches der Beynahme von manchen, Nikator, Kallinikus, auch ausdrückt; und eben so wird der dea Roma als victrix der Kranz entgegengehalten.

Wegen der gewählten Anlegung des Gewandes, welches blos Hüften und Beine bedeckt, bedurfte es wohl keiner Vertheidigung, da man den sitzenden Jupiter nie anders, und blos mit dem Mantel abgebildet sieht. Der Oberleib ist immer entblößt, und war an der olympischen Statue demnach von Elfenbein, analogisch dem steten Gebrauche, alle nackten Theile aus diesem Material zu machen. In den ζωδίοις des Mantels möchten wir nichts Allegorisches muthmaßen (p. 309.): sie waren eben sowohl als die von Pausanias zugleich erwähnten Lilien eine Nachahmung der reichen und farbigen Stickerey auf Gewändern. Die Umrisse davon waren in das Gold eingegraben, und diese Vertiefungen mit Farben oder Smalt ausgefüllt (niello). Die ζώδια, die man auf dem colorirten Kupfer vermißt, denken wir uns als einen breiten Saum um den Mantel. In jeder Vasensammlung kommen Gewänder an männlichen und weiblichen Figuren mit dergleichen Bordüren vor (s. z. B. Millin Tombeaux de Canosa pl. III.). Mehrentheils besteht

die Verzierung in Wellen und Zacken, oder in Vierecken, oder in Laubwerk, desgleichen sogar an der marmornen Statue der Diana im herkulanischen Museum mit Farben aufgesetzt ist. Reicher und künstlicher war sie an Jupiters Gewande, vielleicht in der Art, wie die an manchen Denkmählern vorkommende Einfassung mit halben Figuren, die in Zweige und Blätter auslaufen, und durch diese mit einander verbunden sind. Wären es mythische oder andre Gestalten gewesen, dergleichen wohl in Gewänder gestickt wurden (Heliodor Aethiop. III, 3.), und dem zufolge von dem Bildhauer an der dresdener Minerva angebracht sind, so hätte Pausanias sie wohl nicht mit Stillschweigen übergangen. — Zu dem, was in meiner Schrift über den olympischen Jupiter von emaillirtem Metall gesagt und von Quatremère p. 309. 310. wiederholt ist, füge ich noch die von Caylus in den Mémoires de l'Acad. d. Inscript. T. XXXII. p. 770. und Buonaroti sopra alc. med. p. XX. und 152 angezeigten Ueberreste alter Schmelzarbeit bey: vgl. Heliodor Aethiop. III, 4.

Der Mantel konnte nicht anders als stückweise verfertigt und angelegt seyn, welches Verfahren Quatremère in dem Abschnitt über das Gewand der Parthenos weitläufig abgehandelt hat. Bedenkt man, wie tief die Falten und wie stark die Massen derselben an dem Mantel eines solchen Colosses seyn müßten, so wird man schwerlich Quatremère'n beypflichten und glauben, daß die Stücke hätten gegossen seyn können. Nicht zu gedenken, daß der Guß den ohnehin großen Aufwand

von Gold noch vermehrt hätte, so wären die Theile viel zu dick und zu schwer geworden, als daß die Goldarbeiter sie hätten handhaben, wohl an einander passen und zusammen niethen oder schrauben können. Geschlagene Goldplatten hingegen ließen sich leichter über Formen treiben und bearbeiten. Die stückweise Zusammensetzung aber setzen die im Parthenon gefundenen Inschriften, welche Q. nicht zu Rathe gezogen hat, außer Zweifel. Auf zweyen von Chandler, Inscriptt. P. II., bekannt gemachten, und der Inschrift, welche mit den elginschen Marmorn nach England gekommen ist (s. Visconti Mémoire sur les sculpt. d. Parth.), wird unter den verzeichneten Kostbarkeiten des Tempels auch das Gewicht einer goldnen Nike theilweise angegeben, der Kopf mit dem Halse, das Bruststück mit dem Gürtel darunter, der χιτὼν ποδήρης u. s. w. Diese Figur kann zwar eben sowohl stückweise gegossen, als ein geschlagenes und getriebnes Werk, σφυρήλατον, gewesen seyn: allein wenn man kleinere Bilder, wie dies (das ganze Gewicht betrug nicht völlig 2 Talente oder 109 Par. Pf.), aus mehrern Theilen zusammensetzte, wie viel mehr mußte es dann bey großen, und bey einer solchen Draperie wie der des Jupiter geschehn! Und war alles Gold der Pallas Parthenos ein ablösbarer Schmuck (περιαίρετος κόσμος Thucyd. II, 13. Pausan. I, 25.): so konnte ihr Chiton nicht im Ganzen gemacht und angelegt seyn, sondern in Partieen, die sich über dem Kern des Standbildes zusammensetzen und wieder auseinander nehmen ließen. Werke dieser Art

aber ſind füglicher und leichter zu treiben, als zu gießen [12]).

---

12) Die oben erwähnten Steinſchriften ſind von Böckh Staatshaushalt. d. Athen. B. II. p. 291. und 310f. mit vielem Scharfſinn ergänzt und erklärt [S. jetzt Corp. Inscr. n. 150. T. I. p. 234 seq.]. Weil unter den verſchiedenen Theilen der Nike die Arme nicht vorkommen, ſo möchte man denken, dieſe wären nicht von Gold, ſondern von Elfenbein geweſen. Doch wird aber der Kopf erwähnt, wovon das Geſicht dann auch nicht von Gold ſeyn durfte, und die σκέλεα δύο, d. h. der unterſte Theil der Beine, der nicht vom Gewand bedeckt war, ſtehn auch unter den gewogenen Sachen, beſtanden alſo aus Gold. Nothwendig müſſen daher die Arme unter den benahmten Partieen begriffen ſeyn. Man ſieht, mehreres, was einzeln gemacht war, iſt zuſammen gewogen, und das Geſammtgewicht davon aufgezeichnet, nicht einzeln berechnet. So der Kopf, der Kranz, Ohrgehänge, Halskette, Unterhalsband u. ſ. w. Auf dieſe Weiſe hatte man das Ganze in 5 Partieen abgetheilt, zu jeder gehörten mehrere Stücke, deren Gewicht aber in Summa angegeben iſt. In der Inſchrift heißt dies ein Zug, ὁλκός, in welcher Bedeutung das Wort ſonſt nicht vorkommt, aber ſeine Abſtammung nicht verläugnet. Wenn nun im erſten ὁλκὸς gleich ΠΑΡΑΡΙΣΤΕΡΑ ΑΜΦΙΑΕΑ und im 4ten ΠΑΡΑΔΕΞΙΑ genannt werden, ſo halte ich dies nicht für rechtes und linkes Armband, ἡ ἀμφιδέα, ſondern hier bezeichnet es das, was an die rechte und linke Seite der Figur angeheftet, befeſtigt iſt: τὰ παρὰ τὰ δεξιὰ, ἀριστερὰ, ἀμφίδεα, worunter die Arme begriffen ſind. Daß es nicht Armbänder (ἀμφιδέας λεπτὰς kommen auf der Inſchrift auch vor) ſeyn können, lehrt die Vergleichung des Gewichts des vierten ὁλκὸς mit dem des dritten. Wie könnte ein ſolches Band, der Kranz in der Hand, und zwey κατωρίδες, die Böckh für die lemniscos, Bänder an demſelben, hält, ſo

III. Ueber den Thron.

Daß dessen Herstellung den meisten Schwierigkeiten ausgesetzt ist, leuchtet jedem Leser der griechischen Beschreibung ein. Ueber die Haupttheile und die Form des Ganzen indessen wird man bald mit Quatremère einverstanden seyn: Der Thron war der Armsessel mit hoher Rücken- und zwey Armlehnen, auf dem Jupiter auf so vielen alten Monumenten sitzend erscheint.

---

schwer gewesen seyn, 1968 Drachmen, als das ἀπόπτυγμα und der χειρὸν ποδήρης des dritten ὁμός. Jenes sind nicht herabfließende Falten des Gewandes unter dem Gürtel, sondern sie stehn vom Leibe ab, bauschen und heben sich vor demselben, wie man sie an Victorien, z. B. der casselschen Bronze, und auf Münzen sieht. Schon dies Stück müßte mehr wiegen, als die schmalen Bänder und der Kranz. Nun kommt aber noch der ποδήρης (nemlich χειρὸν, wie Böckh richtig ergänzt), das vorn von der Mitte des Körpers bis auf die Füße herabhängende Kleid, dazu nebst zwey Fibeln, und dies alles wog 1939 Drachmen, weniger gar als die Stücke des vierten ὁμός. Ich stelle mir demnach vor, der erste ὁμὸς bestand aus dem Kopf, Hals, linken Schulter und Armstück, den einen Flügel mit eingeschlossen, wenn es nicht etwa eine Νίκη ἄπτερος war: Dies Armstück schloß sich an den θώραξ des zweyten ὁμός, an das Bruststück, und war in der Seite daran befestigt, vielleicht mit den zwey Nägeln, deren gedacht wird. Zu dem rechten Armstück sind weniger schwere Sachen gerechnet, weswegen es nicht so viel wog, als das linke sammt dem Kopfe. Uebrigens bleibt noch manches in der Inschrift dunkel.

Auch das hat wohl keinen Zweifel, daß das große Geſtell von Werkholz war, weil weder Stein noch Metall ſich mit Elfenbein, Ebenholz, Gold und Steinen, — ſeyen es Edelſteine oder farbige Marmorarten geweſen, — einlegen und beſetzen läßt. Deſto ſtreitiger aber werden immer die Anſichten über die Anordnung einzelner Stücke, über die Vertheilung des Bildwerks und die Wahl der verſchiedenen Materialien bleiben, und hiernach werden auch die Zeichnungen verſchieden ausfallen. Wir erwähnen nicht der Vorſtellungsarten, die Quatremère bald mit Recht, bald mit Unrecht verworfen hat, ſondern derer, die er abſichtlich übergangen zu haben ſcheint, obgleich ſie verdienten, von ihm berückſichtigt zu werden. Schon 1804 hatte Viſconti im Nationalinſtitut eine Vorleſung über den Thron des olympiſchen Jupiters gehalten (Mus. P. Clem. T. VII. p. 73. Note), die unſers Wiſſens ungedruckt geblieben iſt. Das Jahr darauf las Quatremère ebendaſelbſt ſeine Abhandlung vor, die dem Jupiter Olympien einverleibt worden, worin aber jener mit keinem Worte gedacht iſt, ungeachtet nach dem Magazin encyclopédique A. 1805. T. III. p. 199. 200. beyde Gelehrte über mehrere Puncte nicht einig waren, und nicht einig geworden ſind.

Die Querſtäbe zwiſchen den vier Beinen des Sitzes, welche dieſe weit auseinander ſtehenden Stützen feſter zuſammenhalten ſollten, ſieht man auf den verkleinerten Darſtellungen von Thronen, dagegen Nichts von den vier Säulen, die noch beſonders hatten untergeſtellt werden müſſen, damit die ſchwere Maſſe des Coloſſes den Sitz

nicht eindrückte. Als Verzierung sind sie nicht anzusehn, es läßt sich vielmehr vermuthen, daß sie soviel als möglich versteckt waren, und wenig davon zum Vorschein kam. Die vordere und hintere bedeckte der Mantel Jupiters, und von den zu den Seiten bemerkte, wer vor der Statue stand, wenig oder nichts, wegen der breiten mit überstehenden Figuren besetzten Füße. Eine solche Säule sieht man an dem marmornen Throne des Ptolemäus Euergetes zu Adulis zwischen den zwey vordern Beinen, wo sie die Platte des Sitzes unterstützt, die an den drey andern Seiten keines Untersatzes bedurfte, weil hier zwischen den Füßen der Marmor nicht weggehauen ist (S. Chishull Antiquit. Asiat. p. 76. und die Vertheidigung der Aechtheit des Monuments im Museum der Alterthumswiss. v. Wolf u. Buttmann. B. II. p. 104 ff.). Zum bloßen Verzieren aber sind Zwischensäulen an einem marmornen Dreyfuß im vaticanischen Museum angebracht (s. Mus. P. Clem. T. VII. tav. XLII.), wo sie jedoch nur bis an die Querstäbe reichen. Und so hoch nur dachte sich Visconti auch die des olympischen Throns. Daß Quatremère sie höher, bis an den Sitz hinaufrückt, scheint den Worten des Pausanias und der Sache angemessen. Ἴσοι τοῖς ποσί, wie Pausanias von den Säulen unter dem Thronsitze sagt, deutet auf die gleiche Höhe der Säulen mit den Beinen (vgl. Paus. VIII, 31.). Auch hat Quatremère p. 297. richtig bemerkt, daß die Säulen nicht durch die Querstäbe giengen; denn sonst würde es in der Beschreibung nicht heißen können, daß diese von einem Fuße bis zum andern sich erstreckten. Die

äußere lange Fläche derſelben war alſo nicht durch die Säulen unterbrochen oder getheilt, und man muß ſich die letztern nicht in einer Linie mit den Füßen, ſondern zurückgeſetzt vorſtellen. Da, wie geſagt, ſie nicht zur Verſchönerung, ſondern zur Feſtigkeit des Throns dienten, würden wir ihnen eine matte, nicht die vorſtehende blaue Farbe, wie auf der Zeichnung geſchehn iſt, gegeben haben, und warum ſie gerade von Marmor ſeyn ſollten, nicht von einem feſten Holz, wie das übrige Geſtell, ſehn wir nicht ein. Pauſanias läßt uns die Wahl frey.

In Abſicht der Verzierung der Beine fand Quatremère ſich am meiſten veranlaßt, die Meynungen ſeiner Vorgänger zu beſtreiten und nach ihren Gedanken Zeichnungen pl. XIV. zu entwerfen, damit daraus das Unſtatthafte der erſteren deſto klarer erſchiene. Was Heyne und Barthelemy verſehn hatten, war ſchon von Andern bemerkt worden, und einer ſo weitſchweifigen Erörterung bedurfte dies nicht. So würde auch die Beſtreitung meiner Hypotheſe viel kürzer ausgefallen ſeyn, wenn Quatremère ſie überall richtig verſtanden hätte. Deutlich hatte ich den tanzenden Victorien an jedem Fuß den obern Platz angewieſen, freylich ohne die Größe oder Proportion anzugeben, weil es mir zu gewagt ſchien, von jedem Stück und Glied das Maaß ausmitteln zu wollen, da die Höhe und Breite des Ganzen immer muthmaßlich bleibt. Der obere Platz aber war begreiflicher Weiſe der über dem Querſtabe, wo dieſer an den Fuß anſchloß: ob gerade in der Mitte deſſelben, oder ob der obere Theil des Beins etwas

länger als der untere war, ist ungewiß: wenigstens kann aus dem μεταξύ nicht gefolgert werden (s. p. 293.), daß Pausanias das Mittel des Fußes im strengsten Sinn gemeynt habe. Soviel erhellet wohl, der Obertheil der Füße mußte mehr Umfang haben als der untere, weil an jenem vier, an diesem nur zwey Victorien standen. Und dies ist dem Verhältniß völlig gemäß, welches wir an den Füßen andrer Gestelle bemerken. Hierin wäre also Quatremère's Zeichnung zu tadeln, daß die Beine oben und unten gleiche Breite haben, statt daß sie sich nach unten verjüngen mußten. Die vier Figuren hatte ich mir nicht ganz rund (tout-à-fait de ronde bosse p. 286.), sondern aus der Oberfläche des Fußes stark hervortretend, oder vom höchsten Relief gedacht, mit dem Rücken also daran festhängend. Völlig freystehende, dergleichen ich zum Beweise des Gebrauchs von Figuren statt schlichter Füße an andern Gestellen angeführt hatte, in so unverhältnißmäßiger Größe, wie auf pl. XIV, 4., in theatralischen Stellungen, als tanzten sie einen Contretanz (p. 287.), sind Einbildungen des Herrn Quatremère; und wem wird nicht die am Fuß unten sitzende Victorie mit ausgespreizten Knieen neu und anstößiger seyn, als die kauernden, die er dicht unter die tanzenden ebenso willkührlich gesetzt hat? Wer noch weiter mit dem neuen Wiederhersteller über eine so streitige, auf mancherley Weise denkbare Sache rechten wollte, könnte die gegebene Form der Beine des Throns überhaupt nicht gelten lassen. Wenn sie auch wohl nicht ausgeschweift, ausgeschnitzt oder gezackt waren, wie z. B. Millin

nach einem gemahlten Throne (Tombeaux de Canosa pl. III.) sich die des olympischen vorstellte, was wehrt uns, auch bey geraden Flächen doch Ausladungen und Absetzungen anzunehmen, wodurch sie nicht wie auf der Zeichnung als gerade viereckige Pfeiler erscheinen, sondern der obere Theil breiter wird, daß alle vier Victorien vorn und auf den Seiten Platz haben, und zusammen übersehn werden? Nach Quatremère's Anordnung kommt ja die vierte gar nicht zu Gesicht, weil sie auf der hintern Seite steht. Eben so ist es mit der einen am untern Theil der Füße. Sollte man nicht vielmehr erwarten, daß hier die beyden vorn standen, und so, daß die äußern Hälften der Körper sich um die Ecken wandten und vorragten, wie dergleichen Figuren an Sarkophagen und Vasen vorkommen? (Mori Sculture del Mus. Cap. X. distrib. tav. XV. XVI. XVII.). So behalten wir auch die vollkommne Gestalt der zwey untern Niken, die Quatremère in Arabeskenfiguren verwandelt hat.

Die Sphinxe sieht man auf so vielen Monumenten aller Art an Thronen (Visconti Mus. P. Clem. T. VII. p. 79.), daß man leicht ihre Stelle an dem olympischen erräth. Die Erfindungen des Phidias wurden Muster nicht blos in hohen Götteridealen, sondern auch in Beywerken, der Wahl und Verzierung ihrer Formen, und blieben es für alle Zeit. Es zeigt sich die Sphinx als Armlehne noch an dem Stuhle einer Claudia Semne auf dem spätern Relief Musée Napoléon p. Piroli. T. IV. pl. 29. Winckelm. Monum. inéd. n. 187. (bey Marini Iscriz. Alb. LXX, 78. ist

es ein Hippogryph). So müssig aber, wie gewöhnlich anderwärts, saß sie hier nicht, sondern hielt ihre Beute, einen jungen Thebaner, in den Klauen. Wer das viele und mannigfaltige Bildwerk, welches für jedes Glied am Ganzen so passend gewählt ist, als eine Art von Hieroglyphen betrachtet, und mit dieser heiligen Schrift an ägyptischen Werken vergleicht, der wird in der Sphinx das Bild göttlicher Weisheit und Kraft erkennen, wenn ihn das nicht irre macht, daß sie hier als die thebanische und demgemäß handelnd dargestellt ist.

Zu der Reihe der Niobiden unter den Sphinxen findet auch Quatremère keinen schicklichern Platz, als die lange und schmale Fläche an den zwey Seitenschwingen des Sitzes. Ungewiß aber bleibt es, ob die Darstellung der Fabel getheilt war, so daß auf der einen Apoll, auf der andern Artemis mit ihren Pfeilen die unglückliche Familie erlegten, oder ob die Handlung auf beyden wiederholt war. Die Gruppen der mit Amazonen kämpfenden Griechen hatte der Künstler auf die Querstäbe vertheilt, er könnte also es eben so mit den Niobiden gemacht haben, wiewohl sonst auf den alten Reliefs eine Handlung eher zusammengerückt als getrennt zu werden pflegt. Nach Göthe's Vermuthung (Propyläen 2n Bs. 2s St. p. 136.), daß das borghesische Relief bei Winckelmann mon. ined. n. 89. eine Nachahmung von dem zu Olympia seyn dürfte, müßten wir eine Wiederholung derselben Composition annehmen.

So wie nun die Schwingen oder Leisten an den Seiten der Platte des Sitzes mit den zuletzt gedachten

Reliefs geziert waren, so sind auch ohne Zweifel die Figuren auf den Querstäben von keiner andern Arbeit gewesen. Der Anstand, den Barthelemy und ich nahmen, dies zu glauben, wird von Quatremère völlig beseitigt: eine eingelegte oder auf das Holz aufgesetzte Figur konnte unbeschadet der andern und des Stabes selbst abgehoben werden, wie sie auch befestigt seyn mochte. Uebrigens muß man es dem französischen Gelehrten zu gute halten, wenn er aus Unkunde der Sprache dem deutschen Schriftsteller eine Meynung unterschiebt, die diesem nicht einfiel, daß er nemlich die kleinen vielen Figuren der Stäbe hätte zu Caryatiden (Telamonen oder Atlanten wäre richtiger gewesen) machen wollen, welche den Sitz tragen halfen. Die feste Unterstützung, wovon in der deutschen Schrift p. 189. gesprochen wird, bezieht sich auf die Säulen und Stäbe, nicht auf die Bilder.

Die Rücklehne scheint nichts der Aufzeichnung sonst Werthes enthalten zu haben, als die zwey Gruppen auf den Ecken. Warum diese nicht treuer nach Antiken auf der Zeichnung dargestellt sind, sowohl in Stellung als Bekleidung, wissen wir nicht. Für Gratien und Horen wird man sie nicht ansehn. Auf den hohen, geraden Leisten mögen die Verzierungen blos in Laubwerk und Linearzügen bestanden haben, wie bey der heutigen Marqueterie. Pausanias fand dabey nichts zu erklären, und übergeht es deswegen. Jeder kann sich also diese Partie des Throns nach seiner Idee ausfüllen: die edlen Steinarten aber, deren unter den Materialien gedacht wird, hatten wohl hier den schicklichsten Platz.

Soviel von dem Thron und seinem Bildwerk, wegen dessen zu großer Menge Phidias von manchen Neuern getadelt worden ist. Herr Quatremère hat ihn gegen den Vorwurf der Ueberladung vollkommen gerechtfertigt, und sich das Verdienst erworben, überhaupt die Veranlassung, Erweiterung, und das Wesen einer ganz untergegangenen Kunst der Alten in helles Licht gesetzt zu haben, die selbst Caylus und Winckelmann nur oberflächlich berührt hatten, der sculpture chryséléphantine. Der Aufwand von Gold und Elfenbein zu den Götterbildern entsprach dem Geist und den Forderungen einer Religion, welche sich die Gottheit in der Pracht und Herrlichkeit irdischer Könige dachte, und gerade in der Anwendung und Bearbeitung dieser und anderer kostbarer Materialien, in der schicklichsten Verbindung derselben an Nebenwerken und zur Ausschmückung, wozu die großen Massen der colossalen Statuen dem Künstler Raum gaben, eben hierin übertraf Phidias alle seine Vorgänger. Die alte Welt bewunderte deswegen mit Recht eben sowohl die Majestät seines Jupiter, als die Kostbarkeit und Kunst in allem, was ihn umgab, und niemand tadelte daran das Zuviel. Anders darüber zu urtheilen, ist eine Vermessenheit, deren sich die Neuern bey einer deutlichen und lebendigern Vorstellung der großen Prachtwerke von Gold und Elfenbein nicht schuldig gemacht haben würden [13]). Was

13) Zu den von Quatremère p. 389. genannten kommt noch Payne Knight in Specimens of ancient Sculpture Vol. I. prelim. diss. §. 14. Dagegen nahm

ihnen aber ſchon zuviel am olympiſchen Throne ſchien, iſt Herrn Quatremère noch nicht genug. Pauſanias, meynt er, habe uns nicht den dritten Theil von den Reliefs daran beſchrieben; nicht die inwendigen an den Querſtäben, und er entſchuldige ſich gewiſſermaßen deswegen, indem er ſage, man könne nicht unter den Thron kommen. Gegen dieſe Erklärung des Satzes: ὑπελθεῖν δὲ οὐχ οἷόν τέ ἐστιν ὑπὸ τὸν θρόνον, ὥσπερ γε καὶ ἐν Ἀμύκλαις ἐς τὸ ἐντὸς τοῦ θρόνου οὐ παρερχόμεθα wird jeder ſogleich die Frage aufwerfen, wozu dann Reliefs an einer Stelle, wohin der Zutritt nicht frey ſtand, die alſo gar nicht geſehn werden konnten? hier wäre die Kunſt unnütz verſchwendet geweſen. Das Poſtament, ſo niedrig man auch es annehmen mag, war doch immer ſo hoch, daß man auf einer Leiter hätte erſt hinaufſteigen müſſen, um unter den Sitz zu gehn. Man ſollte ja aber nicht einmahl dem Poſtament ganz nahe kommen, denn dies zu verhindern war eine Baluſtrade oder niedrige Wand drum gezogen. War nun dieſer Zutritt verſperrt, ſo folgt natürlich, daß es noch weniger möglich war, in das Innere des Throns zu dringen. Dies kann alſo unter dem ὑπελθεῖν gar nicht gemeynt ſeyn; ſondern Pauſanias wollte weiter nichts damit ſagen, als daß wegen der Wand niemand dicht an den hochſtehenden

---

Böttiger die Mannigfaltigkeit und Fülle an Bildern in Schutz, Andeutungen p. 101., und auf ihn bezieht ſich Jacobs über den Reichthum der Griechen an plaſtiſchen Werken.

Thron treten konnte. Hiebey fiel ihm der Thron zu Amyklä ein, um den keine Schranken waren, und wo er zwar nahebey gestanden hatte, III, 18., aber nicht in das Innere gekommen war. Dies gieng dort ebenso wenig an, als zu Olympia das Hinzutreten. Ἐς τὸ ἐντὸς τοῦ θρόνου παρέρχεσθαι ist demnach nicht mit ὑπελθεῖν gleichbedeutend, und Pausanias, der sonst die Kürze liebt, hätte hier jenes nicht zugesetzt, wenn seine Meynung die gewesen wäre: „in den Thron hinein kann man nicht zu Olympia kommen, wie zu Amyklä." Außerdem ist man, um diesen Sinn seinen Worten zu geben, noch genöthigt, nicht allein das οὐ vor παρερχόμεθα wegzustreichen, sondern auch noch das καὶ nach ὥσπερ γε, welches Heyne unbeachtet gelassen hatte. Καὶ steht nemlich nicht müssig, sondern macht die Beziehung von dem, was sich zu Amyklä nicht thun ließ, auf das, was in Olympia nicht Statt hatte. Das war aber dort das ὑπελθεῖν nicht, wie hier, sondern etwas anders, das εἰς τὸ ἐντὸς παρέρχεσθαι. Einem Abschreiber konnte also nicht einfallen, das καὶ und οὐ in den Text einzuschieben, und wenn beydes beyzubehalten ist, so widerspricht sich Pausanias, falls ὑπελθεῖν und εἰς τὸ ἐντὸς παρέρχεσθαι einerley wäre. Die Bedeutung muß daher verschieden seyn. Vom Inwendigen des Throns ist gar nicht die Rede, es war nicht zugänglich, da er nicht auf dem Boden oder einer niedrigen Base stand. Im Innern gab es nichts von Toreutik zu sehn oder zu beschreiben, und am wenigsten wird der Sprachkenner Herrn Quatremère zugeben, daß παρέρχεσθαι übergehn, oder nicht erwähnen (παρ-

ἐναι) heißen könne, und daß Pauſanias geſtehe, die Gegenſtände unter dem Throne vorbeygelaſſen zu haben, oder, wenn οὐ gelte, die am amykläiſchen nicht übergangen zu haben. Denn alsdann müßte ἐς vor τὸ ἐντὸς auch wegfallen. Marcheſe Haus, welchem die Bemerkung der Unmöglichkeit, unter den viel zu hoch ſtehenden Thron zu kommen, nicht entgieng, erklärt das ὑπελθεῖν dahinter gehn, und überſetzt die angefochtene Stelle: passar dietro il trono non è possibile, nè siam passati come in Amicla (im angez. Saggio p. 77.), welche Deutung die Worte nicht erlauben. Sind dieſe aber von Quatremère unrichtig verſtanden worden, ſo fällt auch alles, was er in Abſicht der Aehnlichkeit beyder Throne daraus folgert, weg. Doch dies bedarf einer beſondern Ausführung, und ich verweiſe vorläufig hierüber auf Welcker's Zeitſchr. I, 280 ff.

IV. Ueber das Poſtament.

Die von Facius vorgeſchlagene Veränderung des ὄρος in ὅσος (καὶ ὅσος ἄλλος κόσμος περὶ τὸν Δία, V, 11, 3.) im Texte der Beſchreibung hat Quatremère, ſo wie Clavier in ſeiner Ausgabe aufgenommen. Indeſſen möchten wir nun auch wiſſen, was für Zierrathen das waren, die außer dem Throne noch auf dem Poſtamente um den Jupiter ſich befanden? Der Fußſchemel gehört unläugbar dazu. Sollte dieſen und den langen Stab etwa Pauſanias unter dem κόσμος

nur gemeynt haben? oder ſtanden noch Nebenwerke bey dem Jupiter, wie bey der Athene Parthenos die Eule, Schlange, der Schild? — Daß das Poſtament ein langes Viereck war, leidet wohl keinen Zweifel, vergl. meine Schrift p. 223.; aber ob die darin eingeſetzten Figuren von Gold alle auf der vordern Seite angebracht, oder noch auf die Nebenſeiten des Vierecks vertheilt waren, wie ſie Quatremère pl. XV. ſtellt, iſt unentſchieden. Der Beſchreibung nach ſollte man eher glauben, daß ſie zuſammen in einer Reihe auf einer und derſelben Fläche neben einander ſich zeigten. Pauſanias nennt ſie in einer ununterbrochenen Folge her, nicht wie bey denen auf den Querſtäben genau die verſchiedenen Stellen angebend: nur bey der letzten ſagt er: „und nun am Ende des Poſtaments", welches mir nicht anders als von dem feinen Ende oder Eck derſelben Seite, wo er von dem andern angefangen, und die der Beſchreiber vor dem Geſicht hatte, verſtanden werden zu können ſcheint, weil Enden auf jeder Seite waren, und die Reihe der Bilder durch die Ecken des Poſtaments unterbrochen wurde. Die Anordnung leuchtet jedem in die Augen: Venus Anadyomene mit Amor und Pitho gruppirt nimmt die Mitte ein, Helios auf dem vierſpännigen Wagen (ἅρμα) [14]) ſtand an dem

14) Beyläufig bemerke ich, daß Ἥλιος ἐπὶ ἅρμα ἀναβεβηκώς nicht Sol iſt, der auf den Wagen ſteigt (montant sur son char), ſondern der auf dem Wagen ſteht (monté). So kommt bald darauf vor p. 303.: ἤδη τοῦ βάθρου πρὸς τῷ πέρατι, jam nunc basis ante exitum, und: τοῦ θρόνου πρὸς τοῖς ἄνω πέρασιν, ante throni su-

einen, Selene zu Pferde, seitwärts sitzend, an dem andern Eck, die andern Gottheiten, je sechs oder fünf, zwischen der Gruppe und der Endfigur. Soll die Reihe um das Postament herumlaufen, so mag man sie anfangen, wo man will, immer wird dann Selene neben den Helios zu stehn kommen, und beyde müssen doch die äußersten, der Anfang und Schluß des Ganzen, folglich am weitesten von einander und entgegengekehrt seyn. Es ist freylich nicht zu läugnen, daß die sechszehn Figuren überhaupt in drei Abtheilungen sich denken lassen, Helios, Jupiter mit Juno und der Charis, Mercur und Vesta zur einen, die Gruppe der Aphrodite zur zweyten, und die übrigen sieben zur dritten gerechnet. (Helios nahm mit dem Wagen mehr Raum ein, als die andern einzelnen Figuren; deswegen hatte die erste Abtheilung eine Gottheit weniger, als die dritte). Dies aber ist immer der Fall, wenn eine Fläche durch ein Mittelstück in zwey Theile getheilt ist (man sehe z. B. das Mattheische Relief in den Admirand. Rom. tab. 30.), und aus den drey möglichen Abscheidungen läßt sich daher nicht der Schluß ziehn, daß sie drey Seiten am Postament einnahmen, daß die Gruppe an der vordern, welche kürzer war, die sechs und fünf andern einzelnen Figuren an den zwey längern standen,

---

periores extremitates. Das Wort ἀκρόλιθος ist beständig acrolythe geschrieben, Ἐκεχειρία, die allegorische Figur, als die Frau des Iphitus angegeben, und Mehreres der Art zeugt, daß Herr Quatremère den Pausanias wohl nur durch Hülfe der Uebersetzungen verstand.

wie Quatremère sie gezeichnet hat. Wie undeutlich hätte sich Pausanias ausgedrückt, wenn τὸ πέρας τοῦ βάθρου das Ende der dritten Seite seyn sollte! Ist es nicht vielmehr natürlich, da wir ihn uns vor der Statue stehend denken müssen, daß er die Ecke vorn am Postament meynt, welche ihm vor Augen ist? Und war es diese nicht, hätte er dann nicht nothwendig eine an der Seite oder hinten anzeigen müssen? Warum Quatremère auf der Verbreitung der Figuren besonders besteht, liegt in der Hypothese von ihrer Größe. Hatten sie wirklich vier bis fünf F. Höhe, so reichte freylich für alle sechszehn der Raum auf dem vordern Felde nicht, welches nicht sechszehn F. breit war. Diese Berechnung aber scheint deswegen unrichtig, weil man nicht begreift, wie Pausanias ungewiß seyn konnte, ob das Thier, worauf Selene saß, ein Pferd oder Maulesel war (Σελήνη ἵππον, ἐμοὶ δοκεῖν, ἐλαύνουσα: τοῖς δέ ἐστιν εἰρημένα ἐφ' ἡμιόνου τὴν θεὸν ὀχεῖσθαι u. s. w.). In der mäßigen Entfernung davon hätte er das Thier unterscheiden können, der Künstler müßte es dann zweydeutig gebildet haben, was aber niemand leicht glauben wird. Die Ursache der Undeutlichkeit lag daher nur in der Kleinheit des Gegenstandes. Waren die Figuren aber nur halb so groß, als Quatremère meynt, so fanden sie auch alle Platz auf einem Felde, und die ganze Zusammenstellung war mit einem Blick zu übersehn.

Die bemahlte Wand oder Einfassung um die Tempelgottheit (ἐρύματα τρόπον τοιχῶν πεποιημένα), welche ich unrichtig auf das Postament gesetzt hatte,

läßt Quatremère drey Fuß weit davon abſtehn, und giebt ihr eine Höhe von vier Fuß. So hinderte ſie die volle Anſicht des ganzen Werkes nicht, beſonders wenn die Baſe nicht auf dem platten Boden, ſondern auf einer niedrigen Eſtrade ſtand. Sie war mit Mahlereyen von Panänus geziert, aber nicht auf allen vier Seiten. Die der Thüre gegenüber (ἀπαντικρὺ τῶν θυρῶν), ſagt Pauſanias, war blos mit blauer Farbe angeſtrichen. Meynt er beyde Thüren, die der Celle und die des Opiſthodomos, oder nur eine, und welche dann von beyden? In dem erſten Fall, den Quatremère annimmt, verleitet durch die griechiſche Benennung in der Mehrzahl, hatte die Wand vorn und hinten den einfarbigen Anſtrich, und die gemahlten Figuren ſtanden auf den zwey Seiten nächſt den Portico's. Im Eintreten ſah man demnach nichts hievon, was jeden befremden muß. Wird man aber ſo leicht die Urſache, die Quatremère angiebt, gelten laſſen, daß an der zuerſt in die Augen fallenden Seite die Ausführung der Figuren unterblieben wäre? Geſetzt auch, Panänus hätte etwa ſeine Arbeit an den Seiten angefangen, und nicht weiter fortgeſetzt, würden die Eleer dann ſie nicht haben durch einen andern Mahler beendigen laſſen, wenn dem Plane zufolge die Vorderwand gemahlt werden ſollte? Nothwendig müßte dies daher abſichtlich unterlaſſen worden ſeyn. Da aber kein Grund dazu vorhanden iſt, ſo zweifeln wir, daß Pauſanias unter der Thüre die des Eingangs in die Celle verſtanden hat. Dieſe hatte er vorher die bronzene genannt (τὰς θύρας δὲ ἐσιόντι τὰς χαλκᾶς, V, 11, 3.); hier läßt er das

Beywort weg, und wir glauben, er spricht von der in den Opisthodomos, welcher die hintere Wand um den Thron gegenüber stand, woran man Gemählde wenig bemerkt haben würde. Denn auf diese Seite tief unten an dem hintern Gange nächst der Mauer konnte nur ein schwaches Licht fallen, und hier wäre also die Kunst unnütz verschwendet worden. Dagegen standen sie vorn am rechten Ort, wo Quatremère sie nicht hingezeichnet hat, und an den zwey langen Seiten waren sie in den untern Säulengängen zu sehn. Auf jeden Fall dürfen wir nur eine Seite leer lassen, nicht zwey. Denn so wie vorher in der Beschreibung der Stäbe, mit οἱ λοιποὶ κανόνες drey gemeynt sind, eben so müssen es hier τὰ λοιπὰ τῶν ἐρυμάτων seyn. Was nun die Vertheilung der von Pausanias benahmten mythischen Gegenstände betrifft, die Panänus dargestellt hatte, so sind wir auch darüber nicht mit Quatremère einverstanden. Um eine gleiche Zahl von Figuren auf die zwey Seiten zu bringen, trennt er die zwey Hesperiden weit von einander, und setzt auf jede Seite eine derselben — ein willkührliches Verfahren gegen den alten Künstler und den Beschreiber. — Es fragt sich wohl erst, ob uns Pausanias ein vollständiges Verzeichniß aller gemahlten Figuren gegeben hat? und wenn dies nicht der Fall wäre, wenn er nur einige Gruppen, die ihm die merkwürdigsten schienen, ausgehoben hat, wie wir aus den Worten: „ἐν δὲ αὐταῖς (ταῖς γραφαῖς) ἐστι u. s. w.“ schließen, so bleiben die Hesperiden zusammen, und nach der lückenhaften Beschreibung, die hier und da ein Stück aus dem Zusammenhang mit

andern aufgreift, und eher aus dem Gedächtniß als aus Anſicht gegeben ſcheint [15]), läßt ſich zwar das Ganze nicht wiederherſtellen, aber zu der größern Menge der Gegenſtände müſſen wir deſto mehr Raum annehmen, den nicht die Seitenwände allein, ſondern auch die vordere darbietet.

V. Von den Maaßen des Throns und der Statue.

Zu einer muthmaßlichen Beſtimmung derſelben ſchlägt Herr Quatremère eben den Weg ein, wie ich, und es giebt auch keinen andern, die Höhe des ganzen Werks wenigſtens ungefähr auszumitteln, als durch Berechnung der Höhe der Decke im Naos, bis an welche Jupiter beynahe reichte. Unrichtig aber hatte ich die Decke in gleiche Linie mit dem Gebälke des Periſtyls geſetzt, und zu dreyundvierzig F. hoch angenommen. Denn ſie mußte höher ſeyn, weil ſie auf den obern Portico's lag, deren Säulen, wie man an den im Hypäthros zu Päſtum noch vorhandenen ſieht, jene Linie viel überſteigen. Quatremère glaubt daher

15) Ein offenbarer Beweis von Unordnung in dieſem Theile der Beſchreibung iſt der: Als letztes Stück wird Penthesilea in den Armen Achills ſterbend, angegeben, und doch folgen noch die zwey Hesperiden, die ganz und gar nicht mit dieſer Gruppe, aber wohl mit der zuerſt genannten Darſtellung, dem Atlas und Herkules, in Zuſammenhang ſtehn.

noch zehn bis zwölf Fuß zusetzen zu müssen, die Celle hatte mithin bis zum Plafond vierundfunfzig par. Fuß. Wie viel kommt nun hievon auf die Statue, wie viel auf das Postament, und auf den Raum über jener bis zur Decke? Dies auszufinden, nimmt er die von Plinius zu sechsundzwanzig Ellen (neununddreyßig griech. oder sechsunddreyßig franz. F.) angegebene Größe der Minerva zu Hülfe, und als ausgemacht voraussetzend, daß dies das Maaß der Statue selbst sey, rechnet er zehn bis zwölf Fuß auf das Postament und die übrigen sechs auf den Raum über der Statue. Wenden wir dies, fährt er fort, auf den olympischen Tempel an: er hatte mit dem atheniſchen einerley Größe und Bauart, die Statuen müssen also auch in den Maaßen gleich gewesen seyn: die Base im Olympium zu zwölf Fuß angenommen, wird Jupiter sitzend dreyunddreißig Fuß hoch seyn, aufrecht vierundvierzig, und so würde er, wenn er sich erhöbe, mit dem Kopfe die Decke einstoßen. Man kann auch drey Fuß auf den Schemel, und von diesem bis an den Scheitel dreyßig Fuß, überhaupt fünfundvierzig Fuß rechnen, womit beynahe Marchese Haus Saggio p. 34. 35. übereinstimmt, der das Postament zu funfzehn Fuß, die Statue zu dreyßig annimmt. Der Thron ragte noch über die Statue um vier Fuß empor; so groß, meynt Quatremère nemlich, waren die Gruppen auf den Enden der Rücklehne. Die Breite des Throns und Postaments mittelt er auf folgende Art aus: Wenn eine Figur von sechs Fuß im Sitzen anderthalb Fuß einnimmt, so braucht die vierundvierzig Fuß hohe zum Sitz zehn und einen hal-

ben Fuß; hiezu kommt noch, was die Draperie an Platz erfordert, zwölf bis dreyzehn Fuß sind also nicht zuviel für einen Coloß von vierzig Fuß (er wird bey Quatremère auf einer Seite bald um vier Fuß größer, bald soviel kleiner). Die Stäbe sind hiebey noch vergessen, zu zwanzig Zoll breit jeden angeschlagen, bringt die ganze Breite auf sechszehn Fuß. Die Richtigkeit dieser Berechnung wird noch aus dem angenommenen Maaße der Breite der Celle dargethan, oder dieses muß sich zu jener, und jene zu diesem schicken, wiewohl, um diese wechselseitigen Beziehungen sogleich hier aufzuheben, nach Gell's Ausmessung, wie oben schon gesagt ist, die Weite von einer Mauer zur andern vierundvierzig Fuß überhaupt, und viel geringer als vierunddreyßig Fuß zwischen den Portico's war. Diese vierunddreyßig Fuß hat indessen Quatremère gut zu vertheilen gewußt, indem er neben dem sechszehn, oder vielmehr achtzehn Fuß breiten Postament (denn die Cornische desselben steht einen Fuß an jeder Seite über), je drey zum Zwischenraum bis an die Wand, und je fünf von dieser bis an den Portico nimmt. Nach diesen Maaßen ist nun die Zeichnung ausgeführt, und als Versuch einer Ansicht des colossalen Kunstwerks leistet sie billigen Forderungen in soweit Genüge, daß zu der angenommenen Größe des Ganzen die Theile in wohlgeordnetem Verhältniß stehn, und ihre Form sowohl als Verzierung aus antiken Denkmählern entlehnt ist. Wenn die Höhe des Naos zu vierundfunfzig Fuß als Maaßstab gelten muß, so ist, dünkt mich, die Berechnung der Bildsäule zu fünfundvierzig Fuß eher zu gering als

zu stark, weil noch neun Fuß, oder nach Marchese Haus gar zwölf, also zu viel Raum zwischen Jupiters Scheitel und der Decke übrig bleibt, und mithin der Kopf der Decke nicht so nahe war, als Strabo vermuthen läßt. Hygin's Anschlag zu sechszig Fuß, den Winckelmann (Gesch. d. K. B. II. K. 3. §. 8. in d. neuesten Ausg. d. W.) für richtig hielt, wäre demnach nicht geradezu als fabelhaft zu verwerfen. Denn vierundfunfzig franz. Fuß sind nicht viel weniger als sechszig griechische, und diese als runde Zahl angenommen, als Schätzung nach dem Augenmaaß, träfe die Angabe ziemlich mit der Höhe der Celle überein. Natürlich ist dann das Postament mit inbegriffen, und die Größe die wirkliche, nicht die proportionale, worüber Quatremère nicht hätte zweifelhaft seyn dürfen, weil ja gerade das von Strabo getadelt wird, daß der sitzende Gott wegen des dem Kopfe zu nahen Dachs nicht hätte aufstehn können. Es scheint daher, daß der Raum über der Statue weniger hoch war, als Quatremère glaubt, und daß man die Statue und das Postament noch höher als fünfundvierzig Fuß annehmen muß, wodurch das Maaß sich dem von Hygin angezeigten nähert. Aber, wird man einwenden, der Tempel war bis zur Spitze nur achtundsechszig Fuß hoch, und acht Fuß sind zu wenig für den Giebel über der Bildsäule; die obern Säulen, worauf er lag, erreichten nicht die Höhe von sechszig Fuß, wie die Vergleichung der noch vorhandenen im Hypäthros zu Pästum lehrt. Dieser Einwurf ließe sich vielleicht aus Münzen beantworten, wo die colossale Gottheit, über

die Säulen ihres Tempels empor ragend, unter einem Bogen ſteht, deſſen höchſter Punct bis zur Spitze des Dachs ſteigt (S. z. B. Numism. max. mod. Ludov. XIV. tab. IV, 24. 25.), und wir würden uns hienach die Decke nicht horizontal, ſondern in einem Halbcirkel denken, deſſen Enden auf den obern Säulen aufſtehn. Allein wenn dieſe Conſtruction auch nicht etwa ſpätern Urſprungs iſt, ſo macht ſie doch keinen guten Effect, und der Einwurf iſt unerheblich, da, wie geſagt, Hygin's Höhenmaaß nicht arithmetiſch genau zu nehmen iſt; hätte es aber auch ſeine volle Richtigkeit, ſo iſt damit doch nichts zu einer mehr als muthmaßlichen Beſtimmung der Dimenſion des Poſtaments und der Statue ſelbſt gewonnen, und bey der ſehr verſchiedenen Größe und Geſtalt der zwey Meiſterſtücke des Phidias kann um ſo weniger eine Anwendung von dem einen auf das andre gemacht werden. Wenn Jupiter geſtanden hätte, würde die Baſe ſchon ſeiner größern Höhe wegen andre Verhältniſſe haben müſſen, als die der kleineren Parthenos: wie viel weniger laſſen ſich die Dimenſionen des Untergeſtells einer ſitzenden Figur von dem einer ſtehenden abnehmen! Und doch hat Quatremère beyde Baſen gleich gehalten, in der falſchen Vorausſetzung, daß, weil die Tempel gleich waren, auch die Maaße der Statuen gleich geweſen ſeyn müßten. Die Aehnlichkeit der Gebäude aber beſchränkt ſich, wie oben gezeigt worden, auf Breite, Länge und Höhe, und Säulenordnung. Die Säulenzahl, Dicke und Stellung, die Eintheilung des Innern war verſchieden, ſo daß nicht einmahl die von Quatremère nach dem

Parthenon berechnete Höhe des olympiſchen Naos für richtig gelten kann. Alle Folgerungen aus der Architektur auf die Dimenſionen der Statue und des Thrones, beſonders des Poſtaments, ſind demnach unſicher. Das letztere muß mehr Höhe als zwölf Fuß gehabt haben, und was ihm demnach daran zugeht, geht an der Größe der Statue ab: ſeine folglich ſtärkere Breite nahm auch mehr Raum der mittlern Celle weg, und es ſtand den Säulengängen näher, als es auf dem Plan im Jupiter Olympien geſtellt iſt, wo, wie geſagt, nach den neueſten Ausmeſſungen der Mittelraum ſchmaler ſeyn ſollte. Hiedurch ſowohl, als wegen der größern Dimenſionen des Bildes und der Baſe ändert ſich der Plan und die Anſicht der Celle pl. XI. u. XVII.: der Platz zum Umgehn zwiſchen der Wand und den Säulen fällt weg, und nur von den Galerien aus konnte man das Kunſtwerk näher betrachten, die Statue insbeſondre von den obern, welches Pauſanias ausdrücklich angemerkt hat. Sogern ich der Meynung entſage, daß das Poſtament gleiche Linie mit den untern Säulen gehalten habe, ſo wenig leuchten mir die Gründe ein, warum es nur höchſtens zwölf Fuß hoch geweſen ſeyn könne, weil ſie theils auf hypothetiſchen Proportionen der Figuren daran, theils auf einer einſeitigen Theorie vom Verhältniß der Baſe zur Bildſäule beruhen. Um der Statue ein rieſenmäßiges Anſehn zu geben, wie Quatremère ſagt, habe man ſie dem Geſicht nähern, alſo niedrig ſtellen müſſen, denn Entfernung oder Erhöhung eines Gegenſtandes verkleinern ihn. War aber dies bey dem ſchon übergroßen Werke noch nöthig? Und ſollen wir

uns das βάθρον darum nur als eine Art Estrade, nicht als ein Postament denken? Für jene sind doch wohl zwölf Fuß zu viel, zum erhabenen Sitz des colossalen Gottes zu wenig.

Sind diese Bemerkungen und Zweifel nicht unerheblich, so wird man den Jupiter des Herrn Quatremère-de-Quincy nicht anders als für eine nach manchen unsichern Voraussetzungen ausgeführte Darstellung ansehn. Es gebührt ihr das Lob, daß sie das untergegangene Kunstwerk anschaulich macht, daß aus dem in der Beschreibung vereinzelten mit mühsamer Vergleichung und mit Kunstkenntniß ein Ganzes gebildet ist. In der Form der Haupttheile mag sich dieses vielleicht wenig von der Wahrheit entfernen, in den Verhältnissen und Verzierungen wird jede Wiederherstellung immer problematisch bleiben.

Zum Schluß noch ein Wort über Strabo's Tadel des verfehlten Verhältnisses der Statue zum Tempel. Er allein unter den Alten hat an einem Werke etwas auszustellen gefunden, was alle als unübertrefflich und einzig preisen. Daß ein Phidias nicht hätte wissen sollen, wie hoch sein Jupiter werden durfte, wie viel Raum über ihm bleiben mußte, wenn er hätte ungehindert aufstehn wollen, läßt sich schlechterdings nicht glauben. Wir dürfen dem Künstler, der die optischen Regeln so genau kannte und beobachtete, noch mehr zu-

trauen; daß er nemlich auch noch berechnet hätte, um wie Vieles kürzer dieser Raum aus einem entfernten und niedrigen Standpunct erscheinen mußte. Und doch hatte er auf dies Alles keine Rücksicht genommen: der sitzende Gott sollte so colossal seyn. An dem aufrecht stehenden hätte Strabo die Größe nicht getadelt. Colossale Gottheiten in gerader Stellung waren den Griechen nichts Seltenes, aber die Höhe der Tempel war auch der Statue angemessen, und das Mißverhältniß im olympischen daher um so auffallender. Wie konnte also Quatremère (III. Partie. §. IX. S. 195 f.) die Vorliebe der Alten für das Colossale zur Rechtfertigung des Phidias vorschieben? Mehr spitzfindig als wahr erklärt er das Mißverhältniß sogar für poetische Erfindung; das Unermeßliche und Erhabene der göttlichen Natur über die menschliche solle dadurch recht augenscheinlich werden, daß alles, was die Gottheit umgab, verkleinert und ihre Wohnung zu eng für sie eingerichtet sey. Allein wie kam es dann, daß dies nur dem Jupiter und blos dem zu Olympia widerfuhr? daß dem der alten Religion und Kunst sehr kundigen Strabo das poetische Geheimniß, wie Quatremère die angebliche Erfindung nennt, unbekannt blieb, daß er über die Sache, wie wir andern, dachte, nicht wie Quatremère, hier sey Abweichung von der Proportion kein Fehler, oder die Fehler des Genies seyen in diesem Falle keine? Uebrigens hatte schon früher Böttiger (Andeutungen p. 105.) dem Phidias eine ähnliche Idee zugeschrieben: „nur den ruhenden Gott fassen und beschränken diese Tempelmauern, bey der geringsten Be-

Digitized by Google

wegung würde alles auseinander ſpringen.“ Dachte ihn aber ſich der Grieche nicht weit mächtiger nach dem homeriſchen Bilde, Zeus winkt nur mit den Augen und der Olymp erbebt, und hatte ihn Phidias nicht darnach gebildet? Die Macht war in dem Charakter, in den Zügen vollkommen ausgedrückt; für einen Künſtler nur, der dies nicht gekonnt hätte, wäre übermäßige körperliche Größe, durch den Raum beengt, ein Nothbehelf geweſen. Auch ſollte Jupiter hier nicht furchtbar-mächtig erſcheinen, ſondern ihm als dem Sieg verleihenden Gotte gehuldigt werden. So ſollte man ihn anſchauen, aber nicht meſſen, noch fragen, wird er ſich auch von ſeinem Throne erheben und aufrichten können? Mit ſolcher Ehrfurcht ſah ihn auch Pauſanias an: ihm war das Maaß der Höhe und Breite wohl bekannt, welches angegeben wurde, aber er tadelt die, welche den Gott gemeſſen hatten, und verwirft die Angabe als unrichtig. Wer die Statue ſah, ſagt er, hielt ſie für weit größer: von dem Anblick derſelben wurde das Gemüth ſo mächtig ergriffen (dies wiſſen wir auch aus andern Zeugniſſen), daß man alles um ſie und neben ihr nicht beachtete. Und dies war die Wirkung, welche Phidias bezweckt hatte, und die dadurch noch verſtärkt wurde, daß neben und über der Statue wenig leerer Raum, und der Blick auf dieſe eingeſchränkt war, welches ſie noch größer ſcheinen machte. Zudem mußte das Halbdunkel des Hintergrunds, aus dem ſie zur volleſten Beleuchtung von vorn vortrat, die Täuſchung vermehren. Strabo aber betrachtete den Coloß und die Aufſtellung mit andern Augen: er maß und verglich, was nicht

verglichen werden sollte. Deswegen aber möchten wir ihn weder der Kritteley und des Unverstandes züchtigen, noch von ihm glauben, daß er etwa den Einfall eines epigrammatischen Dichters angebracht hätte.

Nachträge des Herausgebers.

I. Zu S. 5.

Ruinen des Zeus-Tempels zu Olympia.

Die Engliſchen Reiſenden, welche von den in der Ebne von Olympia vorhandnen und durch Ausgrabungen an den Tag gekommenen Tempelruinen Nachricht geben, ſind W. Gell Itinerary of Morea p. 36., E. Dodwell Classical Tour V. II. p. 328., W. M. Leake Travels of Morea V. I. p. 26 sqq. Nach Will. Gell's Privatmittheilungen giebt, wie auch der Verfaſſer der vorſtehenden Abhandlung bemerkt, Wilkins in einem Appendix to the Antiquities of Magna Graecia einen Grundriß des Tempels, wobei zugleich Pauſanias benutzt iſt; dieſer iſt auf der beiliegenden Tafel N. III. wiederholt. In dem Prachtwerke von John Spencer Stanhope: Olympia or Topography illustrative of the actual state of the Plain of Olympia, and of the Ruins of the City of Elis (vgl. Gött. gel. Anzeigen 1827. St. 17.) findet ſich

über dieſen Gegenſtand nur Folgendes, S. 9.: „Von dem Gebäude, welches man für den Tempel des Jupiter nimmt, iſt faſt Nichts erhalten als einige Grundmauern und Bruchſtücke, die nur beweiſen können, daß es von Doriſcher Ordnung geweſen iſt; doch iſt nicht genug übrig, um nachzuweiſen, daß die Verhältniſſe den von Pauſanias dem Tempel des Jupiter zugeſchriebenen entſprechen. Man hat rings um die Ruinen nachgegraben; der umſchloſſene Raum mißt jedoch nur hundertfünfundzwanzig Fuß in die Länge und ſechszig in die Breite, während der Flächenraum des Tempels des Jupiter zweihundertunddreißig Fuß lang und fünfundneunzig Fuß breit war. Andere Reiſende waren glücklicher als wir. Chandler (ſ. Travels V. II. c. 26.) fand ein maſſives Capital von der Doriſchen Ordnung, und nach ihm ſahen Will. Gell und Cockerell Fragmente, welche mit den Proportionen, die Pauſanias dieſem Tempel giebt, übereinzuſtimmen ſcheinen. Das Zeugniß ſolcher Reiſenden müſſen wir nothwendig für entſcheidend halten.“ Wir fügen hinzu, was Leake über den Tempel ſagt, da ſein neu erſchienenes Werk über Morea noch in wenig Händen iſt. „Gegen zweihundert Ellen ſüdwärts von dem Tumulus (einer ovalen Erhöhung zwiſchen dem Fluſſe Kladeos und dem Berge Kronion, von welcher eine ſchöne Ausſicht über die Ebne von Olympia ſich öffnet) kam ich zu den Grundmauern eines Tempels, welche von den Aga's von Lalla um der Baumaterialien willen aufgegraben ſind, die man ziemlich alle nach Lalla oder Miraka fortgebracht hat. Die Steine des Fundaments ſind große viereckte Maſſen von

einem ſehr zerreiblichen Kalkſteine, welcher aus einem Aggregat von Muſcheln beſteht — es iſt dieſelbe Steinart, aus welcher alle Berge der Umgegend beſtehen, der ἐπιχώριος πῶρος des Pauſanias (welcher V, 10, 2. vom Tempel ſagt: πεποίηται ἐπιχωρίου πώρου). Die Steinblöcke ſind in der beſten Griechiſchen Weiſe aneinandergefügt. Unter dieſen Fundamenten fand ich einige Stücke cannelirter Doriſcher Säulen von weißem Marmor, und ein einzelnes Bruchſtück eines Doriſchen Säulenſchafts von Poros von einer ſo enormen Größe, daß jeder Zweifel, ob dieſe armen Ueberreſte dem berühmten Tempel des Jupiter angehörten, dadurch aufgehoben wurde. Die einzige meßbare Dimenſion der großen Säule war die Sehne der Cannelüre, welche einen Fuß überſtieg, und nach der gewöhnlichen Zahl von Cannelüren in der Doriſchen Ordnung einen Schaft von wenigſtens ſieben Fuß im Diameter fordern würde. Man darf aus dieſem Faktum ſchließen, daß der Tempel ein Hexaſtyl war, denn Pauſanias belehrt uns, daß er fünfundneunzig Griechiſche Fuß breit und zweihundertunddreißig lang, alſo ungefähr von derſelben Größe wie der Parthenon war; dagegen ſeine Länge und Breite viel größer ſeyn mußte, wenn er ein Octaſtyl mit ſo großen Säulen geweſen wäre. Dieſelbe Folgerung kann auch daraus gezogen werden, daß der Tempel achtundſechzig Fuß in der Höhe hatte, oder acht und einen halben Fuß höher als der Parthenon war; denn da die Säulen ſtärker als die des Parthenons ſind, mußten ſie auch bei den gewöhnlichen Doriſchen Proportionen die des Parthenons an Höhe übertreffen."

Dazu giebt Colonel Leake folgende Anmerkung: „Herr Cockerell hat seit dieser Zeit hinlängliche Spuren des Peraſtyls, der Celle und des Opiſthodomus entdeckt, um beweiſen zu können, nicht blos daß der Tempel ein Hexaſtyl war, ſondern auch daß er gegen Oſten ſich öffnete, ferner daß Pauſanias Angaben über die Länge, Breite und Höhe genau ſind. In der That ſind die Länge und Breite etwas kleiner als nach Pauſanias Angabe, aber auch dies kann durch die Annahme leicht beſeitigt werden, daß Pauſanias ſeine Maaße nicht nach der obern Fläche des Unterbaus, ſondern von der äußern Grundmauer nahm.“

Der Unterzeichnete geſteht, daß, ehe er die letzte Anmerkung las, noch immer großer Zweifel bei ihm obwaltete, ob die vorhandenen Ruinen wirklich dem Tempel des Zeus angehörten. Zwar, mit Pouqueville Voyage en Grèce, T. IV. p. 304., anzunehmen, daß der Tempel der Hera hier gelegen habe, erſchien ſchon deswegen unſtatthaft, weil dies Heiligthum nach Pauſanias, V, 16, 1., nur dreiundſechszig Fuß in der Länge hatte, dazu paßt auf keinen Fall eine Cella von vierundvierzig Fuß Breite, beſonders da auch das Heräon einen Säulenumgang hatte, der bei der Stärke der Säulen, welche das erwähnte Bruchſtück anzeigt, von bedeutender Ausdehnung geweſen wäre. Vgl. dazu den von Hirt nach Pauſanias entworfenen Grundriß dieſes Tempels, Geſchichte der Baukunſt, B. III. S. 54. Taf. XVIII, 1. 2. Dagegen nennt Pauſanias V, 20, 5. das Metroon, den Tempel der großen Göttermutter, von Olympia ναὸν μεγέθει μέγαν καὶ ἐργασίᾳ Δώ-

ριον; und obgleich der Tempel des Zeus, welcher κατ' ἐξοχὴν ὁ ναὸς ὁ μέγας genannt wird (Pauſanias V, 24, 1. Xenophon Hell. VII, 4, 3.), noch größer geweſen ſeyn muß, ſo konnte das Metroon doch die angegebenen Maaße der Cella leicht erreichen, wenn dagegen die Cella des Zeus-Tempels, wie man früher allgemein that, noch größer vorausgeſetzt wurde. Darum hatte der Unterzeichnete in einem Plane von Olympia, welchen Herr Profeſſor Diſſen nebſt einer kurzen Erläuterung deſſelben in ſeinen Pindar aufgenommen hat (Pindari carmina commentario perpetuo illustravit Lud. Dissenius, Sect. II. p. 630. tab. II.), vorausgeſetzt, daß jene Ruine dem Metroon angehöre, aber zugleich bemerkt, daß, wenn man ſie dem Zeus-Tempel vindicire, das ganze τέμενος mehr gegen den Kladeos hinzuſchieben und zuſammenzurücken ſey, aber die Folge der einzelnen Denkmäler im Ganzen dieſelbe bleibe. Dies hält nun auch der Unterz. jetzt für rathſam, da einem ſo genauen Kenner der alten Architektur, wie Cockerell iſt, auf jeden Fall geglaubt werden muß, daß die Maaße jener Ruine wirklich denen des Zeus-Tempels entſprechen. Leake, der ebenfalls von dem Stanhope'ſchen Plane ausgehend, aber zugleich überzeugt, daß jene Ruine dem Haupt-Tempel von Olympia angehöre, darnach einen Plan der ganzen Ebne entworfen hat (Travels in the Morea, Vol. I. pl. 1.), bringt daher den Zeus-Tempel, mit dem das Heräon, Pelopion und der große Altar eine Gruppe bilden, mehr in die Ebne zwiſchen dem Fluß Kladeos und dem Berge Kronion, und ſchiebt dagegen das Metroon mehr

gegen Nordoſten an das Kronion hin. Im Uebrigen wird man die beiden Pläne wohl ſo übereinſtimmend finden, als es bei der Natur ſolcher Arbeiten erwartet und verlangt werden konnte.

Wenn man nun alſo die von den Ruinen entnommenen Data mit den von Pauſanias gegebenen combinirt: ſo erhält man folgende Verhältniſſe, die wir, obgleich ſie zum Theil in der vorſtehenden Abhandlung erwähnt ſind, zuſammenſtellen, um einige Schlüſſe für die Wirkung, welche das Tempelgebäude machte, daraus zu entnehmen. Wir benutzen dabei auch Hirt's im Ganzen übereinſtimmende Auseinanderſetzungen in einer Beilage über den Tempel und die Statue Jupiters zu Olympia zur Geſchichte der Baukunſt, Bd. III. S. 57., dazu Taf. XVIII. Fig. 3 — 6., wo von derſelben Vorausſetzung ausgegangen, aber von den neuern Reiſenden nur Dodwell benutzt wird. Hirt hält dabei ſeine frühere Vorſtellung feſt, wonach der Thron des Gottes in einer Niſche ſtand, welche in den Opiſthodomos des Tempels eingreift, wogegen die vorſtehende Abhandlung S. 22 f. ſpricht. — Der Tempel war nach Pauſanias 95 Griechiſche Fuß breit, nach Cockerell etwas weniger, wir nehmen 93. Von dieſem Querdurchſchnitt kommen nach W. Gell 44 Engliſche Fuß (etwa 44½ Attiſche) auf die Breite der Cella; es bleiben für die Cellen-Mauer und die Säulenhallen 49 Fuß, nach jeder Seite 24½ (ganz anders als beim Parthenon, wo die Weite der Cella 62½ Fuß beträgt, alſo von 101 Fuß 38½ bleiben, auf jeder Seite 19½.). Dieſe Breite wurde nun in der Fronte von einer ſechs-

säuligen Halle eingenommen; wovon die Eckſäulen nach Gell ſieben Fuß einen Zoll, nach Dodwell ſieben Fuß drei Zoll, nach Leake wenigſtens ſieben Fuß im Diameter hielten. Die erſte Angabe zum Grunde gelegt, und dagegen den Unterſchied der meiſt ein wenig ſtärkeren Eckſäulen gegen die übrigen bei Seite geſetzt, erhalten wir für ſechs Säulendicken 42½ Fuß; bleiben von 93 Fuß 50½, welche vertheilt in fünf Intercolumnien im Durchſchnitt für jedes zehn Fuß einen Zoll geben. (Dieſe Stellung iſt in Rückſicht auf die ältere Doriſche Ordnung ziemlich weitläufig, da beim Parthenon die Säulendicken im Durchſchnitt ſechs Fuß einen Zoll acht Lin., die Säulenweiten ſieben Fuß eilf Zoll fünf Lin. betragen; ſie ſtimmt aber mit der größern Breite der Säulenhallen völlig überein). Zwiſchen den Säulen und der Cellenmauer, auf dieſe fünf Fuß gerechnet, wird hienach ein freier Umgang von 12½ Fuß übrig bleiben, was eine überaus geräumige Halle bildet. Die Länge des ganzen Tempelgebäudes iſt nach Pauſanias 230 Fuß; dies kömmt faſt ganz genau heraus, wenn man vierzehn Säulendicken von ſieben Fuß einem Zoll und dreizehn Intercolumnien zu zehn Fuß einem Zoll zuſammenzählt. Daß dabei keine Differenz bleibt, wie doch nach Cockerell anzunehmen war, kömmt vielleicht daher, daß wir von der Stärke der Eckſäulen für die Mittelſäulen nichts abgezogen haben; dann würden an der Vorderſeite vier, aber an den langen Seiten zwölf Säulen etwas verlieren und dadurch wohl das rechte Verhältniß hergeſtellt werden. Oder die Intercolumnien ſind hier etwas zu ſtark angenommen. Will man da-

gegen herausbringen, daß jede lange Seite blos dreizehn Säulen erhält: so muß man die Intercolumnien der langen Seiten bedeutend weiter, als die an den kurzen, annehmen, wie auf dem beiliegenden Grundriß auch geschehn ist: diese Aushülfe scheint aber weniger rathsam zu sein. In dem erstern Falle, den wir für wahrscheinlicher halten, hatte der Olympische Tempel in den langen Seitenhallen die Zahl der Säulen der Fronte zweimal nebst zwei. Von den 230, oder besser 228 Fuß, welche der ganze Tempel in der Länge mißt, kommen nun nach Gell auf den Raum zwischen den Anten der Vorhalle (Pronaos) und der Quermauer zwischen der Cella und der hintern Halle (Opisthodomos) 127 Fuß; der Opisthodomos selbst ist 29 Fuß lang; dazu für die Mauer zwischen dem Opisthodomos und der Celle drei Fuß und für die Anten, welche nicht mitgerechnet zu seyn scheinen, sieben Fuß gerechnet, bleiben von den 228 Fuß der Gesammtlänge 62 Fuß, welche in die beiden Prostyle der Ost- und West-Fronte eingetheilt für jedes 31 Fuß ergeben. Entsprach nun ferner dem Opisthodomos ein Pronaos von derselben Länge, wie auf dem beiliegenden Plane angenommen ist: so bleiben für die Cella, oder den eigentlichen Naos, 105 Fuß, von welchen man aber an funfzehn Fuß für die Quermauer zwischen dem Pronaos und der Cella abrechnen muß, da in dieser die Treppen nach dem Dache gelegen zu haben scheinen; der Raum, in welchem die Statue steht, behält darnach im Innern die Länge von 90 Fuß bei einer Breite von 44. (Beim Parthenon ist das Maaß der Länge der Cella 98 Fuß

ſieben Zoll, welches gegen die Breite von 62½ Fuß gehalten, das Verhältniß von drei zu zwei giebt, während wir beim Olympiſchen Tempel das Verhältniß von zwei zu eins finden).

Die Höhe des Tempels theilt Hirt ſo ein, daß er von dem Geſammtmaaß von 68 Fuß 42 auf die Säulen rechnet (ſo daß dieſe noch nicht ganz zwölf Moduln in der Höhe haben), zwölf auf das Gebälke und vierzehn auf den Giebel. Es iſt aber wohl möglich, daß Pauſanias bei dieſer Höhenangabe die Stufen des Tempels mitbegreift, wie er ja auch nach der unterſten Stufe die Breite und Länge gemeſſen zu haben ſcheint; dann würden gegen fünf Fuß von jenen Maaßen abzuziehen ſeyn, welche man beſonders den Säulen, die wahrſcheinlich noch mehr von den kurzen und ſtärkern Verhältniſſen der alten Doriſchen Gattung hatten, abrechnen darf.

Hiernach treten als charakteriſtiſche Eigenſchaften dieſes Tempelgebäudes hervor: Die umgebende Halle breit und geräumig, hoch und luftig, was beſonders nöthig bei einem Heiligthume war, in deſſen Portico's gewiß Viele bei der Sonnenhitze, welche grade zur Feſtzeit am drückendſten ſeyn mußte, Schatten und Kühlung ſuchten; das Tempelhaus verhältnißmäßig ſchmal und lang, was ohne Zweifel für den Eindruck der Bildſäule günſtig wirkte; die Säulen nicht ſo zahlreich wie im Parthenon, aber einzeln genommen ſtärker und mächtiger, wonach wir uns vorſtellen dürfen, daß das Ganze zwar nicht den Eindruck von Reichthum und

Glanz, wie der Parthenon, aber um deſto mehr den von ernſter Einfachheit und Großartigkeit machte.

Wie aber durch die ſchmalere Cella die ganze Vorſtellung von dem Thron und der Statue des Tempelgottes modificirt wird, iſt in der vorſtehenden Abhandlung vortrefflich auseinandergeſetzt. Während bei Quatremère das Coloſſalbild des Gottes auf einer breiten Fläche von lichten Räumen umgeben unter einem hohen Tonnengewölbe, wie es Quatremère annehmen zu müſſen glaubte, ſitzend erſcheint: füllt nun jetzt der Thron ziemlich den ganzen Raum aus, der zwiſchen den Säulenhallen und Gallerieen in der Mitte bleibt, und der Tempel erſcheint nur als die äußere Einfaſſung, gleichſam als die Schale, des Götterbildes. Nimmt man dazu, daß, wie in der Abhandlung mit vollem Recht angenommen wird, die vorderen Zweidrittel der hypäthralen Celle völlig unbedeckt waren, über dem hinteren Drittel aber, wo die Bildſäule ſaß, ſich ein Giebel ausbreitete, deſſen Spitze das Haupt des Gottes beinahe zu erreichen ſchien; daß alſo die Statue auf einem dunkeln Hintergrund und von beſchatteten Seitenpartieen umgeben, von vorn dagegen das vollſte Licht der Morgen- und Mittagſonne empfing, welches von den Flächen des Goldes und Elfenbeins zurückgeworfen wurde: ſo kann man den gewaltigen und übermannenden Eindruck wohl ungefähr ahnen, welcher den in die Celle eintretenden Beſchauer erwartete, und man wird ſich die Veränderungen auch in äſthetiſcher Rückſicht wohl gefallen laſſen, welche Quatremère-

de = Quincy's Darstellung nach diesen neuen Untersuchungen erleiden muß.

II. Zu S. 15. N. 6.

Aulaea.

Hätte der Herausgeber sich es nicht zum Gesetz gemacht, die Untersuchungen des Verfassers in möglichster Vollständigkeit aus dessen Papieren wiederzugeben: so würde er die Anmerkung S. 15. N. 6. wesentlich geändert haben. Denn bei der bekannten Stelle Ovids Metam. III, 111. Sic, ubi tolluntur festis aulaea theatris, surgere signa solent primumque ostendere vultum, caetera paulatim, placidoque educta tenore tota patent, imoque pedes in margine ponunt, welche mit Virgils Georg. III, 24: utque purpurea intexti tollant aulaea Britanni, genau übereinstimmt, ist nicht abzusehn, warum man an den Anfang und nicht an das Ende einer dramatischen Aufführung denken solle. Daß der Vorhang, das große aulaeum, wenn die Bühne sichtbar werden sollte, in eine im Proscenium angebrachte Vertiefung hinabsank, und wenn jene zu verdecken war, also am Ende des Stücks, aus dieser Furche oder Ritze wieder emporgezogen wurde, wird wohl jetzt allgemein angenommen, und ist nach Stellen wie Cicero pro Caelio 27 (Mimi ergo est jam exitus, non fabulae: in quo quum clausula non invenitur, fugit aliquis e manibus, deiu-

de scabilla concrepant, aulaeum tollitur) und andern gar nicht zweifelhaft. Von Auläen, welche den Hintergrund der Bühne gebildet hätten, erinnere ich mich nichts gelesen zu haben.

III. Zu S. 28.

Metopen am Pronaos und Opisthodomos des Olympischen Tempels.

Gewiß hat sich der Verfasser zuletzt mit Recht dafür entschieden, daß die Arbeiten des Herakles nicht in besonderen Tafeln von Bildwerk über den Thüren der Cella angebracht waren, sondern der Dorische Fries, welcher über denselben lief, in den Metopen den Platz dazu hergab, also die Anwendung des Bildwerks architektonisch bedingt und begründet war, wie bei der Auszierung der alten Tempel durch Bildwerk immer geschah. Und zwar mußte dieser Fries, wie man auch aus Pausanias Worten abnimmt, über den Säulen des Pronaos und Opisthodomos laufen, wo man am Theseustempel von Athen auch einen Fries mit Bildwerken findet, während am Parthenon dieser Fries um die ganze Cella mit den unmittelbar anstoßenden Säulenhallen an allen vier Seiten herumläuft. Hirt bemerkt in der Geschichte der Baukunst, B. III. S. 62., mit Recht, der Olympische Tempel zeige darin noch eine alterthümlichere Einrichtung, daß die Dorische Abtheilung des Frieses in Metopen und Triglyphen hier auch an der

Cella festgehalten wird, während am Theseustempel und Parthenon ein unabgetheilter Fries mit fortlaufenden Bildwerken an die Stelle getreten ist. Die Thüren, von welchen Pausanias spricht, sind in einem zwischen den Anten und Säulen der Vor- und Hinterhalle gezogenen Gitterwerk zu denken; ein solches war nach Vitruvius an dieser Stelle gewöhnlich, der dafür den Ausdruck plutei (Griechisch κιγκλίδες) hat. Hier scheint dies Gitterwerk von Bronze gewesen zu seyn, und die θύραι χαλκαῖ (Paus. V, 10, 3.) gehören ohne Zweifel dazu; die Statuen des Iphitos und der ihn kränzenden Ekecheiria (des Olympischen Gottesfriedens, den Iphitos gegründet hatte) kommen dann im Pronaos an die Säule zur Rechten des Eintretenden zu stehn.

Damit stimmt nun sehr wohl, daß solcher Metopen an einem Friese, der von zwei Anten und zwei dazwischen gestellten Säulen getragen wurde, wie es bei dem Pronaos und Opisthodomos des Olympischen Tempels der Fall gewesen zu seyn scheint, sechs seyn mußten; sechs an der Vorderseite und ebenso viel an der Rückseite des Tempels boten also grade für zwölf Arbeiten des Herakles Raum, eine Zahl, die, wenn auch nicht nothwendig und allgemein angenommen, doch dem Bedürfniß architektonischer Symmetrie sehr bequem seyn mußte.

Eine Schwierigkeit macht nun, daß Pausanias, V, 10, 2., zwar an der Rückseite sechs, aber an der Vorderseite nur fünf Thaten des Herakles erwähnt, nämlich an dieser 1) die Jagd des Erymanthischen Ebers, 2) den Kampf mit Diomedes in Thracien, 3) den Kampf

mit Geryoneus, 4) Herakles dem Atlas das Himmelsgewölbe abnehmend, 5) die Reinigung der Ställe des Augeas; am Opisthodomos aber 1) die Eroberung des Gürtels der Amazone, 2) die Erjagung der Arkadischen Hindin, 3) den Knossischen Stier, 4) die Stymphalischen Vögel, 5) die Lernäische Hydra, 6) den Nemeischen Löwen. Hirt nimmt an, entweder daß Pausanias am Pronaos eine Darstellung zu nennen vergessen, oder daß die Begebenheit mit Atlas in Verbindung mit der Erbeutung der Hesperiden-Aepfel auf zwei Metopen dargestellt worden sey, was indeß Pausanias schwerlich verschwiegen haben würde. Mir ist eine Lücke im Texte wahrscheinlicher, dergleichen bei Pausanias so viele vorkommen; und ich möchte etwa vorschlagen: ἡ ἐξ Ἀρκαδίας ἄγρα τοῦ ὑὸς [καὶ ἐξ Ἅιδου ἁρπαγὴ τοῦ κυνός] (vgl. III, 18, 7.) oder lieber noch ἡ ἐξ [Ἅιδου ἁρπαγὴ τοῦ κυνὸς καὶ ἡ ἐξ] Ἀρκαδίας ἄγρα τοῦ ὑός. Dann gewinnen wir erstens das Abentheuer mit Kerberos, welches sonst selten unter den Arbeiten des Herakles fehlt, und zugleich auch einen passenden Schluß des Ganzen. Es ist nämlich schon von Zoëga, Bassiril. II. p. 54. n. 43. (vgl. Hagen de Herculis laboribus p. 68.), richtig bemerkt worden, daß Pausanias Aufzählung der Arbeiten des Herakles nach den Bildwerken dieses Tempels, gegen alle übrigen Erzählungen und Darstellungen gehalten, umgedreht erscheint. Vielleicht ist dies so zu erklären, daß der Künstler darauf rechnete, man beginne die Betrachtung dieser Bildwerke von der Rückseite des Tempels, und schließe mit den vorn angebrachten, um alsdann sogleich zum Innern

des Tempels fortgehn zu können. Was aber auch der Grund davon seyn mag: so erhalten wir durch die Umdrehung und unser Einschiebsel folgende Reihe: Löwe, Hydra, Stymphaliden, Stier, Hindin, Amazone, Augeas, Hesperiden, Geryoneus, Diomedes, Eber, Kerberos; welche Folge zwar nicht ganz, aber doch in mehrern Punkten mit der bei Apollodor: Löwe, Hydra, Hindin, Eber, Augeas, Stymphaliden, Stier, Diomedes, Amazone, Geryoneus, Hesperiden, Kerberos; noch mehr aber mit der bei Ausonius: Löwe, Hydra, Eber, Hindin, Stymphaliden, Amazone, Augeas, Stier, Diomedes, Geryoneus, Hesperiden, Kerberos, zusammenstimmt. Und es ist nicht zu läugnen, daß, obzwar kein strenges Gesetz in dieser Reihenfolge waltet, doch auch an den Kunstwerken dieses Mythenkreises gewisse leitende Principe in der Anordnung wahrgenommen werden, welche die Künstler alten Herakleischen Poesieen entnommen zu haben scheinen.

Wir dürfen hoffen, daß diese Frage, wie viele andre den Olympischen Tempel betreffende, bald eine befriedigendere Antwort erhalten wird, indem Zeitungsnachrichten zufolge mehrere Metopen des Olympischen Tempels, welche Arbeiten des Herakles darstellen, durch die wissenschaftliche Commission, welche Karl X. nach Morea geschickt hatte, nach Paris geschafft worden sind. Welche hohe Wichtigkeit diese Metopen, auch wenn sie sehr gelitten haben sollten, für die Griechische Kunstgeschichte haben, wie sehr erwünscht jede Nachricht davon uns kommen muß, braucht nicht erörtert zu werden; leider hat es aber dem Herausgeber

nicht glücken wollen, sich genauere Kunde zu verschaffen. Das zu Paris im Jahre 1830 erschienene Werk: De la Grèce moderne et de ses rapports avec l'antiquité, par Edgar Quinet, Membre de la commission envoyée par le Gouvernement en Morée, beschäftigt sich im Einzelnen nur mit dem südlichen und östlichen Theil des Peloponnes; von dem Zustande des Olympischen Tempels konnte der Verfasser, durch Krankheit im Laufe seiner Untersuchungen unterbrochen, keine Nachricht ertheilen.

K. O. Müller.

Ueber die Färbung (circumlitio) und den Wachsfirniß (καῦσις) der alten Statuen.

An manchen alten Sculpturen hatte man zwar längst schon Farben bemerkt, womit sie ehedem überzogen waren, ganz oder theilweise: dies wurde aber mehr als eine Eigenheit der Stücke oder eines Zeitalters, und als Seltenheit angesehn. Buonaroti machte zuerst Urnen bekannt, an denen das erhobene Bildwerk bemahlt war. Winckelmann, dem es an den Statuen in Rom unbemerkt geblieben war, fiel es zuerst in die Augen an einer Diana aus Herculanum im ältern Styl, deren Kleidung weiß angestrichen, und am Saum des Ober- und Untergewandes mit farbigen Streifen geziert war. S. Winck. Werke B. III. p. 33. 191. 192. Weil er aber diese Statue für ein etruriſches Werk hielt, forschte er nicht weiter nach, ob nicht auch bey den Griechen das Bemahlen des Marmors üblich war, und ob sich nicht gewisse Spuren der Gewohnheit in den Schriften derselben, oder an Werken fänden. Es schien ihm zwar, daß Plato de republ. IV. init. darauf hindeute; aber

da dieſer nicht die Materie der bemahlten Statuen benennt, ſo iſt es ungewiß, ob er marmorne und nicht vielmehr hölzerne gemeynt habe, oder ob er unter ἀνδριάντες überhaupt Statuen oder nur Ebenbilder von Menſchen begreift.

Die Entdeckung griechiſcher Bildwerke in unſrer Zeit, und die genauere Unterſuchung der ſchon bekannten hat uns nun überzeugt, daß es in Griechenland, und in den Zeiten des Flors der Kunſt allgemein üblich war, ſowohl die Statuen als die erhobenen Arbeiten mit Farben auszuſchmücken, und eben darum erwähnen die Schriftſteller nur beyläufig und kurz der Gewohnheit. Am Parthenon und am Theſeum zu Athen ſieht man noch deutlich die Spuren von Farben, wie dieſe auch ſchon an den von Choiſeul Gouffier nach Frankreich gebrachten Stücken von der Friſe des Parthenons bemerkt wurden. Das ganze Bildwerk am Apollotempel zu Baſſä war ausgemahlt, ſ. v. Stackelberg's Werk darüber S. 79., und eben ſo zeigen die neuentdeckten Metopenreliefs am Tempel der Burg von Selinunt noch vollkommen ihre Farben. Nicht weniger hat man auch Farben an den äginetiſchen Marmorn bemerkt. S. Wagner's Bericht S. 219 ff. Vgl. Dodwell's Reiſe, Ueberſ. I, 2. S. 160 u. a. m. St.

Seitdem aber nun die Aufmerkſamkeit auf dieſe Nebenſache gezogen iſt, hat man auch an länger vorhandenen Statuen in Rom, an den zwey großen Flußgöttern des vaticaniſchen Muſeum (wovon einer in Paris zurückgeblieben), an der Matteiſchen Amazone und der Domitia (Mus. P. Cl. T. II. t. 38. III. t. 5.),

am Apoll und Antinous des Capitols, an dem Coloß des Phidias auf dem Monte Cavallo, an der Ludoviſiſchen, unter dem Nahmen Papirius und ſeine Mutter bekannten Gruppe, die Ueberreſte von Farben bemerkt, der Pallas von Velletri nicht zu gedenken, wovon Fernow im N. teutſch. Mercur v. 1798 nachzuſehn iſt [1]).

Was waren dies für Farben, wie wurden ſie aufgeſetzt, gab ſie der Bildhauer ſelbſt ſeinen Statuen, oder that es ein andrer, und wie nannten die Alten dies Bemahlen?

Veranlaſſung zum Coloriren der ſteinernen, hölzernen Statuen gab wohl die frühere Kunſt. Die älteſten Säulen oder Klötzen ähnlichen Bilder behieng man mit farbigen Gewändern: wie ſie bekleidet gebildet wurden, gab man dem Gewande die Farbe des Stoffes. Die ξόανα, hölzernen Bilder, die im Freyen ſtanden, wurden auch ihrer Erhaltung wegen bemahlt.

Ob man eigene Farben, oder die bey andern Mahlereyen gewöhnlichen auf den Marmor auffetzte, wiſſen wir nicht, aber welche es auch waren, ſo mußten ſie anders dazu bereitet ſeyn als zum Mahlen auf Holz oder eine andre Materie, welche leichter ſie einzieht, damit ſie haltbarer wurden. Irgend ein beizendes Ingre-

1) Wagner Bericht p. 223. nennt noch einige römiſche Porträtſtatuen, die bemahlt ſind. So den Druſus junior im Museo Borbonico. S. daſſelbe Vol. III. — Farben auch an der Veſtale von Verſailles, Caylus in dem Mém. de l'Ac. XXIX. p. 168., der Diana von Verſailles, Venus von Arles. —

diens mußte der Farbe zugesetzt seyn, welches sie tiefer in den Marmor eindringen machte. An dem von Einigen Demetrius Poliorcetes, von Andern Otho genannten Kopfe im pariser Museum (Musée d. Ant. par Bouillon. T. III. Bustes pl. 4. 3.) zeigt sich deutlich die Schärfe des Mittels, und vielleicht ist die rauhe und angefressene Oberfläche mancher Sculpturen, z. B. der Alexandersbüste im Musée Royal, nicht weniger ihm als der Einwirkung andrer Ursachen zuzuschreiben. Können wir nun nicht zweifeln, daß die Farben eingreifend waren, so konnten sie auch nicht mit dem Pinsel aufgetragen werden, sondern mit andern Werkzeugen wurden sie aufgestrichen, und dies, glaube ich, nennt Plinius in der auf so mancherley Art erklärten Stelle 35. s. 40. circumlinere, circumlitio. Dies war die Sache des Mahlers, nicht des gemeinen Anstreichers, sondern des Kunstmahlers. Denn nicht nur die von andrer Mahlerey verschiedene Behandlung dieser Farben erforderte besondre Uebung, sondern auch, wenn man doch wohl nicht annehmen darf, daß das Bemahlen der Statuen und Reliefs ein bloßes gerades Ueberstreichen der verschiedenen Gewänder, der Haare, des Nackten u. s. w. mit mehrerley Farben gewesen sey, etwa wie das mancher steinernen Heiligenbilder, kam es darauf an, auf dem runden freystehenden Körper die Lichter und Schatten gehörig abzusetzen, und die Localfarben allenthalben anzuwenden. Sowie an dem auf einer Fläche gemahlten Körper dieselbe Farbe in den Tiefen und Falten dunkler erscheint, als in den vorstehenden Theilen, und der Mahler durch die treue Nach-

ahmung der Abstufungen des Lichts und der Uebergänge ins Dunkle den Körper rundet und hervortreten macht, so hatte ohne Zweifel der Mahler runder und halbrunder Werke verschiedene Tinten einer Farbe nach der Verschiedenheit der Stellen zu geben, um an der Statue dieselben Wirkungen des Lichts nachzuahmen, welche dieses an einem lebenden Körper hervorbringt, indem es sich anders an einem weichen Stoffe als am harten Steine bricht. Ist aber die Beobachtung hievon nicht die Sache des gemeinen Handarbeiters, sondern eines verständigen Künstlers; erfordert außerdem die Wahl der mehrern Farben und ihre Harmonie zur gefälligen Wirkung für das Auge die Einsicht eines Meisters: so begreifen wir, wie Praxiteles auf die Frage, welche seiner Werke er für die besten halte, antworten konnte, „die, an welche Nicias die Hand angelegt habe". Und diese Hülfe bestand, wie Plinius sagt, in der circumlitio.

Diesen Nicias nun kennen wir allein als berühmten Mahler, und Niemand sagt, daß er noch in einer plastischen Kunst Meister war, daß er etwa wie ein Pasiteles oder Arcesilaus vorzüglich modellirt habe. Hierin aber müßte er sich ausgezeichnet haben, wenn er, wie Winckelmann B. VI. S. 91. 92. die Worte des Plinius erklärte, die Modelle zu Statuen des Praxiteles übergangen und ausgebessert, ihnen mit dem Boßirholz nachgeholfen hätte. Ein Mann wie Praxiteles, dessen Werke ohne Ausnahme, die also auch, an welchen Nicias keinen Theil hatte, für vollendete Meisterstücke galten, der durch sie schon den höchsten Ruhm erlangt

hatte, wie Nicias erſt aus der Lehre getreten war [2]), ſollte ſeine Modelle von einem viel jüngern Künſtler, deſſen plaſtiſche Geſchicklichkeit gar nicht bekannt iſt, haben vervollkommnen laſſen! wem kann dies glaublich vorkommen? Iſt denn hier von Modellen (proplasmata) zu Werken, und nicht vielmehr von den ausgeführten, von den marmornen Bildern ſelbſt die Rede, woran Nicias die Hand angelegt hatte? Sollte auch dies Handanlegen des Nicias in irgend einer Arbeit an dem Marmor ſelbſt, an den noch nicht geendigten Statuen beſtanden, und Nicias, nach der Meynung eines neuen Künſtlers und Kunſtrichters [3]), „beſonders an den bekleideten Statuen des Praxiteles" (das müßte dann unter andern die coiſche Venus geweſen ſeyn, ungeachtet die nackte cnidiſche einen viel größern Ruhm hatte) „den beſchatteten Partieen mehr Lebhaftigkeit [4]), den „beleuchteten mehr Ruhe zu ertheilen gewußt, und in „dieſer Hinſicht wohl gar Hand an einige Statuen „oder Modelle des Praxiteles gelegt haben"? Immer wäre auch dies eine Verbeſſerung des jüngern Meiſters,

---

2) Plinius ſetzt die Blüthe des Praxiteles in Ol. CIV, wo, der gewöhnlichen Berechnung nach, erſt der Lehrer des Nicias, Antidotus in Euphranor's Schule kam.

3) In der Note zu Winckelm. a. B. S. 184. 185.

4) Ich geſtehe gern hier meinen Unverſtand, wie ſich Lebhaftigkeit (Bewegung?) in beſchattete Partieen bringen läßt. Da auf bekleidete Statuen die Meynung geht, ſo ſollen wohl die beſchatteten Partieen die ſtärkeren Falten-Maſſen ſeyn.

eine Anerkennung seiner größern Einsicht von Seiten des ältern und erfahrnern. Indem man so die Bemahlung (freylich die einfache, kunstlose) als eines großen Mahlers unwürdig dem Nicias abspricht, erklärt man den großen Bildhauer für zu unwissend, um seinen drappirten Figuren in Hinsicht der Massen von Licht und Schatten die gefällige Wirkung fürs Auge zu geben. Und es ist nicht genug, daß er dies erst vom Mahler lernt, oder von seinen Bildern, worauf die Figuren durch die gute Beleuchtung sich hoben, absieht, oder sich von ihm rathen läßt, nein! er übergiebt dem Mahler den Meißel oder den Modellirstecken, als ob er nicht fähig wäre, den guten Rath zu befolgen! Ich denke, zur Ehre von beyden lassen wir jedem sein Verdienst, und was seiner Kunst ist. Nicias bleibt hier ganz Mahler, der Marmor des Praxiteles steht vollendet in seiner Form da, aber zum vollständigen Effect fehlten die Farben, und diese wußte niemand so gut zusammenstimmend zu wählen und so verständig aufzutragen und zu verschmelzen wie Nicias.

Im eigentlichen Sinne also ist circumlinere, circumlitio [5]) vom Aufstreichen der Farbe zu verstehn,

---

5) Circumlinio und circumlino sind verschiedene Formen eines Wortes, und der Unterschied, den man zwischen beyden machen will (s. d. angef. Note zu Winckelmann), läßt sich nicht durch den Sprachgebrauch erweisen. Circumlinere, circumlitio soll blos das Bestreichen bedeuten, circumliuire ein technisches Wort der Mahler seyn, und den Grund mahlen heißen. In Quintil. I. O. VIII, 5, 26. aber müßte diesem nach circumlinitum,

und alle andern Erklärungen ſind gezwungen und mit der Bedeutung des Worts unverträglich. Hätten wir nicht antike gefärbte Sculpturen genug vor Augen, ſo dächte man wohl an einen bloßen Firniß, womit ſie überzogen oder überſtrichen wurden, oder an den Ueber-

---

nicht circumlitum ſtehn, da es hier vom gemahlten Grunde geſagt ſeyn ſoll. Den meynte freylich Quinctilian, aber iſt dann das, was um die gemahlte Figur geſtrichen iſt, etwas anders als die Grundfarbe, und circumlinere das bloße Aufſtreichen? In einer andern Stelle Quint. I, 11, 6. iſt das Wort figürlich gebraucht und der zu volle dumpfe Ton der Stimme wird mit dem tiefen Ton der Flöten verglichen, an welchen die Löcher, welche die hellen und hohen Töne geben, zugeſtopft ſind (tibiarum, quae praeclusis, quibus clarescunt, foraminibus), und in der Kunſtſprache heißt dies καταπεπλασμένον von καταπλάσσειν, was wörtlich circumlinire überſetzt iſt. Quintilian warnt vor dieſem Fehler der Stimme (quod minime sermoni puro conveniat); kann er den Nachdruck, wodurch ſie bedeutſam werden ſoll, meynen, welcher nichts Fehlerhaftes wäre? Von der dritten Stelle XII, 9, 8. iſt der Sinn ebenfalls in b. a. Note unrecht gefaßt. Denn negotia paulo ad dicendum tenuiora extrinsecus adductis rebus circumlinire heißt nicht, die zum Reden wenig Stoff gebende Materie mit fremden herbeygezogenen Sachen erheben, ſondern ſie dadurch erweitern und ausdehnen, oratione exaggerare, verbrämen. In Seneca Epist. 86. iſt von Wänden die Rede, an welchen verſchiedene farbige Marmorarten in Felder eingelegt waren, und dieſe hatten Einfaſſungen, oder Verzierungen von Laubwerk, die auf den Stucco gemahlt waren. Dieſe circumlitio heißt daher variegata in modum picturae, und kann nicht den dunkeln Grund bezeichnen, der das Helle des lavoro commesso mehr ins Licht hätte ſetzen ſollen.

zug von puniſchem Wachs, den man den nackten Statuen gab, auf welche Art, beſchreibt Vitruv VII, 9. Schneider war der letztern Meynung, und hielt das, was Plinius circumlitio nennt, für einerley mit dem von Vitruv mit dem griechiſchen Wort κονίασις benannten Verfahren, welches aber etwas ganz Verſchiedenes, ſowohl von der Pliniſchen circumlitio als dem Vitruviſchen Wachsüberzug war. Denn κονίασις iſt das Tünchen, das Bewerfen der Mauerwände mit Kalk, wie deutlich aus Pauſan. X, 36, 4. erhellt. Zu Anticyra war ein kleiner Tempel Neptuns von Mauerſteinen erbauet, κεκονίαται δε τὰ ἐντός, die inwendige Seite der Mauer war mit Gyps, Kalk oder klein geſtoßenem Marmor, Stucco, getüncht und geglättet. Vgl. die Inſchrift bei Gruter p. LXXXIIV, die Spon Voy. T. II. p. 381. verbeſſert herausgegeben hat, wo ein Theophilus τὴν κονίασιν τοῦ παστοφορίου, die Koſten des Tünchens eines kleinen Tempels, hergegeben zu haben bekennt. Alle antiken Tempel in Griechenland, Sicilien und Italien, und ihre Säulen aus gewöhnlichen Steinen, ſagt Dodwell Reiſe II, 1. S. 301., ſind mit einem ſehr harten und dauerhaften Stucco überzogen. Die Bereitung deſſelben, und das Auftragen und Glätten hat Vitruv VII, 2. u. 3. genau beſchrieben, und daher befremdet es uns um ſo mehr, wie Schneider den nur bey Wänden, die mit theurem Zinnober angeſtrichen waren, anwendbaren Wachsüberzug für die κονίασις halten, und in ſeiner Ausgabe Vitruv's in den Text ſtatt des ſinnloſen Worts gnosis, welches mehrere Handſchriften haben, ſetzen konnte. Die

cottonſche hat zwar coniasis unter gnosis, dies iſt aber Correctur des Abſchreibers, auf die auch Hermolaus verfiel. Salmaſius hatte hingegen das richtige Wort: καῦσις oder ἔγκαυσις gefunden, und jenes hatte Schneider früher im griechiſchen Lexikon auch angenommen. Denn das mit einem ſtarken Pinſel (seta) auf die Wand aufgetragene geſchmolzene Wachs wurde mit Kohlen eingebrannt, ἐνεκαίετο, wovon die Arbeit den Nahmen hatte. So wenig nun die κονίασις die circumlitio iſt, eben ſo wenig kann Plinius unter circumlitio das Verfahren verſtanden haben, das von Vitruv beſchrieben iſt, und nur bey nackten marmornen Statuen angewandt wurde. Denn erſtens, war dies bloße Handarbeit, auf die Praxiteles keinen Werth hätte legen, noch ſie einem Nicias zumuthen können. Zweytens: das Wachs, welches zu den nackten Statuen gebraucht wurde, war nicht farbig. Deutlich hingegen haben ſich an alten Reliefs und drappirten Statuen mehrerley enkauſtiſche Farben gezeigt. Das Friſenſtück vom Parthenon, welches Choiſeul Gouffier aus Athen nach Frankreich brachte, hatte noch, ehe es gereinigt wurde, nicht allein Spuren von enkauſtiſcher Farbe, ſondern von einer wirklichen Mahlerey an einigen Stellen. Der Grund war blau, die Haare der Figuren vergoldet, die Hüte von einigen grün. Millin Monumens inéd. T. II. S. 48. Viſconti ſprach Mus. P. Clem. II. p. 72. c) ſeine Meynung über die circumlitio noch nicht ſo beſtimmt als T. III. p. 6. aus [6]),

6) In der erſten Stelle ſagt er: sembra che il marmo del paneggiamento (an der Matteiſchen Amazone im vatica-

und unterſchied die enkauſtiſche Mahlerey an den Statuen, d. i. das Einbrennen verſchiedener Wachsfarben an denſelben nach der Verſchiedenheit der Stoffe der Kleidungsſtücke u. a. nicht von dem Ueberziehn der nackten Statuen mit reinem Wachs [7]), welches man wohl einen Firniß nennen konnte, und welches blos die Oberfläche des Marmors vor den Einwirkungen der Luft ſchützen ſollte. Das Verfahren hiebey, geſteht er ſelbſt, war bey den drappirten Statuen nicht anwendbar, und daher meynte er, Vitruv habe zwar nuda signa genannt, aber doch nicht die bekleideten ausgeſchloſſen. So auch Quatremère-de-Quincy. Wozu hätte er dann aber das nuda beygefügt? Wenn Plinius XXXIII, 40. in der Vorſchrift deſſelben Verfahrens, welche mit der Vitruviſchen übereinſtimmt, hinzuſetzt,

---

niſchen Muſeum) sia stato segnato in antico di qualche tinta che piu fa spiccare la candidezza e la bellezza del nudo, und in der Note, daß Plin. 35, 40. von der circumlitio ſpreche, che davasi da' pittori alle statue — che debba intendersi d'una tinta e d'una vernice. Forse variavasi cosi il colore d'alcune parti delle statne e per esempio delle armi, del panneggiamento: e tale operazione richiedeva il discernimento d'un valente maestro. —

In der zweyten Stelle ſagt er von der Statue der Domitia (tav. V.), ſie habe eine gewiſſe Patina, die Spuren der Farbe des alten Wachſes oder Enkauſts ſchienen eine Art Firniß zu ſeyn, zur Erhaltung der Oberfläche und der Glätte.

7) Cera Punica. Die Karthager kochten es mit Seewaſſer und Nitrum.

sicut et marmora nitescunt, so sieht man wohl, daß er unter marmora nur nackte Statuen oder die unbekleideten Theile an denselben meynt, weil sie durch das eingebrannte Wachs nicht gefärbt werden, sondern einen (matten) Glanz erhalten sollen [8]). Von dieser Art Firniß nun bemerkt man eben sowohl die Ueberreste an sehr vielen antiken Statuen, als von den enkaustischen Farben, und Fea, Miscell. filolog. T. I. p. CC Note, erklärt ihn daher für ein untrügliches Zeichen des Alterthums. Die gelbliche Farbe nimmt bekanntlich jedes weiße Wachs mit der Zeit an.

Die neuern, von Reifenstein und Andern gemachten Versuche der enkaustischen Farben und des Firnisses, wiederholt und beschreibt Quatremère-de-Quincy im Jupiter Olymp. S. 48 f. weitläufig, und nach der ausführlichen Abhandlung über das übliche Coloriren der marmornen Statuen daselbst wird niemand mehr zweifeln, daß auch circumlinere auf diese Weise gemeynt sey, und Quatremère mit Recht p. 51. sagt, es sey pratique essentiellement du ressort d'un peintre à l'encaustique, demandant une connoissance de la manipulation et de l'effet des couleurs u. s.

---

8) Unter den candelis (Wachslichtern), deren man sich zum Ueberarbeiten und Ausgleichen des überzogenen und mit Kohlen erwärmten Wachses bediente, wollte Schneider ad Vitr. l. l. candelas scirpeas Plin. 16, 70., abgezogene Binsen, verstehn. Quatremère-de-Quincy nahm statt der Lichter einen Wachsklumpen, oder eine dicke Wachsscheibe (pain de cire). Ohne Zweifel sind aber unter candelis Wachslichter zu verstehn.

w., und daß das Verdienſt des Nicias um die Statuen des Praxiteles wirklich darin beſtand, à embellir des teintes et de couleurs variées quelques ouvrages de Praxitèle.

Wir werden demnach auch keinen Anſtand weiter nehmen, die bekannte Stelle im Plato de republ. IV. p. 420. c. von dem Bemahlen marmorner Statuen, nicht von den Figuren eines Gemähldes zu verſtehn, wie ſelbſt Winckelmann W. V. B. 200. 1. ſie auszulegen geneigt war. Denn ἀνδριὰς wird niemals von einem gemahlten Bilde gebraucht, welches vielmehr εἰκὼν heißt, und wenn die neueſten Herausgeber von Winckelmann zur Unterſtützung ihrer Meynung (a. O. S. 309.) aus dem von Schäfer angeführten Lexico S. German. beybringen: ἄγαλμα καὶ γραφὴν καὶ ἀνδριάντα ἀδιαφόρως, ſo beſtätigt dies vielmehr, daß γραφὴ und ἀνδριὰς verſchiedene Dinge ſind, welche unter ἄγαλμα begriffen werden, oder daß ein Gemählde ſowohl als eine Statue ein ἄγαλμα heiße. Unter den ἀγαλμάτων ἐγκαυσταῖς καὶ χρυσωταῖς καὶ βαφεῦσι in Plutarch de gloria Athen. c. 6. möchten daher auch ſolche kunſtmäßige Bemahler von marmornem Bildwerk begriffen ſeyn, und Plutarch ſcheint ſogar die ἐγκαυστὰς von den βαφεῦσι zu unterſcheiden, jene wären alſo wohl die, welche den Wachsfirniß gaben, dieſe, welche die verſchiedenen Wachsfarben auffetzten, und die χρυσωταὶ dann die, welche das Haar, Waffenſtücke u. a. vergoldeten. Βαφεῖς nennt er auch im Leben des Perikles c. 12. unter den vielerley Künſtlern zu Athen, welche bey den Bauten des

Perikles beschäftigt waren, und da er auch γραφεῖς die eigentlichen Mahler, und die ἐλέφαντος ζωγράφους, die Bemahler des Elfenbeins, anführt, und die βαφεῖς auf die λιθουργοὺς unmittelbar folgen läßt, so darf man nicht etwa an Färber von Zeugen oder Stoffen zu Gewändern der Statuen oder zu Teppichen denken [9]).

Ich komme noch einmahl auf die Stelle Plato's zurück, in der, wie auch Welcker, Sylloge inscr. p. 162. Note, glaubt, γράφειν nicht vom eigentlichen Mahlen, sondern vom Coloriren der Statuen zu verstehn ist: würde sonst Plato, wenn er gemahlte menschliche Figuren gemeynt hätte, nicht ἀνδρώπους gesagt haben? Weil aber das Färben des runden und halbrunden Bildwerks so allgemein üblich war, erwähnen dessen die Schriftsteller nicht, und man findet weder ἀνδριὰς noch ἄγαλμα, noch ἐπειργασμένα γραπτὰ im Pausanias oder sonstwo. So viele εἰκόνας oder runde und erhobene Ebenbilder auch Pausanias anführt, unter welchen sich auch marmorne befanden, so setzt er doch nie γραπτὸς hinzu. Dennoch aber will Welcker a. O. τύπους γραπτοὺς, εἰκόνας γραπτὰς von bemahlten Reliefs und Ebenbildern erklären, und billigt sogar Dodwell's

9) Facius Excerpta p. 9. wollte wie Reiske vor ἐλέφαντος noch καὶ einsetzen und dadurch ἐλέφαντος mit dem μαλακτῆρες χρυσοῦ vorher verbinden, weil man das Elfenbein zur Bearbeitung weich machte. Dies that aber wohl der, welcher es verarbeitete, selbst, und nicht ein andrer. Und wie sollten dann ζωγράφοι und γραφεῖς zu unterscheiden seyn?

(Reise I, 2. 191.) Vermuthung, daß Pausanias (I, 17.), der offenbar von drey Wandgemählden im Theseum zu Athen spricht, die bemahlten Reliefs in der Frise dieses Tempels gemeynt habe, welche Vermuthung schon Siebelis mit Recht verworfen hat. Wenn Strabo XIV. p. 959. einer γραπτὴ εἰκὼν ἐν ἀγορᾷ gedenkt, warum sollte dies nicht ein gemahltes Porträt gewesen seyn, was in irgend einem Gebäude, einer Stoa, oder der Curia, dergleichen auf den öffentlichen Plätzen standen, aufgehangen war, eben sowohl wie das auf der delischen Inschrift, Spon Misc. X. 344., welches in dem Temenos des Herkules einen Platz haben sollte? Wären diese und andre εἰκόνες, die Osann Syll. p. 244 f. aus andern Inschriften beygebracht hat, Figuren oder Brustbilder en médaillon (ἐν ὅπλῳ) von Marmor und bemahlt gewesen, so hätte man ohne Zweifel eher die Masse, woraus sie gearbeitet waren, benannt, als das Unwesentliche der Farbe. Deutlich erhellt dies aus der cumäischen Inschrift bey Caylus, Rec. II. LVII., wo die verschiedene Materie mehrerer Ebenbilder angegeben ist, Erz, Marmor und Gold, und außerdem namentlich εἰκὼν γραπτὴ ἐν ὅπλῳ, Porträt en médaillon oder auf einer runden (schildförmigen) Tafel gemahlt, und zwar ἐν χρυσῷ (bey Walpole Travels 582. ἐπι χρυσ—), welches ich vom Goldgrunde des Gemähldes verstehe. Jene andern von Metall und Marmor waren auch Medaillons (κατὰ αὐτὰ bey Caylus bezieht sich auf ἐν ὅπλῳ), und dergleichen bronzene und marmorne haben sich im Herkulan und anderwärts erhalten. So wenig aber hier von bemahltem Bildwerk

die Rede iſt, ſo will ich nicht läugnen, daß γράφειν wohl von Kunſtunkundigen und ungenauen Schriftſtellern, wenn auch nicht vom Bemahlen, doch für den allgemeinen Ausdruck abbilden, darſtellen gebraucht ſeyn kann. Dahin rechne ich die von Welcker aus Scylax Peripl. p. 124. angeführte Stelle, und den Scholiaſten des Ariſtides, der von einer Statue am hintern Giebelfelde des Parthenon γέγραπται braucht. Denn ohne Zweifel meynt er dieſe: ſ. Müller de Phidia II. p. 199. Commentat. Gott. rec. VI. Wie viele Beyſpiele aber ließen ſich in den ſpätern Grammatikern und ſelbſt in den epigrammatiſchen Dichtern nachweiſen, wo bekannte Sculpturen als Gemählde und umgekehrt geſchildert ſind! Dagegen möchte ich Antipater's (Analect. Br. II, 113. XIX. Anthol. Pal. IX, 59.) vier ſchwebende Victorien an dem εὐόροφον γραπτὸν τέγος nicht für picta anaglypha in dem Giebelfelde (an Reliefs im Aëtoma dachte auch Heyne Comment. S. Gott. X. p. 110.), ſondern für Plafondmahlerey eines gewölbten Saals halten, in deſſen vier Ecken ſich die Victorien erhoben, und auf ihren Flügeln jede eine Gottheit emportrug. Denn ὄροφος, τέγος heißt nicht allein das Dach eines Hauſes, ſondern auch die Decke eines Zimmers, und der Dichter ſpricht nicht von einem Tempel, deſſen Giebel mit Bildwerk verziert war, ſondern von einem Wohnhauſe. Wie könnten auch vier ſchwebende Figuren in dem Dreyeck eines Giebels angebracht geweſen ſeyn, oder, wie Salmaſius dachte, auf den Ecken geſtanden haben? Gerade die Stelle in Pauſ. I, 18. (οἰκήματα ἐνταῦθά ἐστιν ὀρόφῳ τε

ἐπιχρύσῳ καὶ ἀλαβάστρῳ λίθῳ, πρὸς δὲ ἀγάλμασι κεκοσμημένα καὶ γραφαῖς), woraus Jacobs in den Animadvv. zum Epigramm, Vol. II. P. 1. p. 301., folgern will, picturis nonnunquam aedium fastigia ornata fuisse, beweiſt, daß man die Decken von Gebäuden mit Vergoldung und mit Alabaſter verzierte. Die ἀγάλματα und γραφαὶ aber waren in den Bibliothekſälen ſelbſt, nicht an der Decke. Οἰκήματα, heißt es, ἀγάλμασι κεκοσμημένα καὶ γραφαῖς, nicht ὀρόφῳ κεκοσμημένῳ. — In Verbindung mit γραπτὸς findet man auch öfters in den Epigrammatiſten das eben ſo unbeſtimmt gebrauchte τύπος, welches oft unſer Wort Figur, Bild, ausdrückt, dies mag plaſtiſche Arbeit oder gemahlt ſeyn. Der γραπτὸς τύπος auf einem Grabmahl (Analect. Br. II, 4. IV. Palat. VII, 730.) muß nicht nothwendig bemahltes Relief ſeyn, wie Welcker will, es kann eben ſowohl eine gemahlte Figur gemeynt ſeyn, da wir wiſſen, daß es Grabmähler mit Gemählden gab, z. B. Pauſ. II, 7, 4. Plin. N. H. XXXV, 11, 40. Bey dem Mangel einer ganz zuverläſſigen Stelle, wo τύπος γραπτὸς ein bemahltes Relief oder rundes Bild heißt, ſcheint mir daher auch die Ausfüllung des Fragments aus der Hypſipyle des Euripides, wie ſie Valckenaer Diatribe p. 214. verſucht hat: γραπτοῖς (ἐν αἰετ)οῖσιν προσβλέπειν τύπους, noch nicht ſo unzweifelhaft, obgleich ſie mit allgemeinem Beyfall aufgenommen iſt. Τύπους möchte der Dichter immerhin die Statuen in den Frontons

(αἰετοῖς) genannt haben, aber ich zweifle, ob er γραπτὸς, was gemahlt, nicht bemahlt heißt, im letztern Sinne von Statuen gesagt hätte, und ob demnach ἐν αἰετοῖσι richtig ausgefüllt sey.

Nachträge.

I. Zu S. 90.

Wachsmahlerei der Statuen.

Der Verfasser der vorstehenden Abhandlung lehrt, daß man zu scheiden habe zwischen einer bloßen Einbrennung der Statuen mit Wachs, welche besonders bei nackten Marmorbildern stattfand und καῦσις genannt wurde, und einer eigentlichen Colorirung derselben, welche auch durch eingebrannte Wachsfarben hervorgebracht, und besonders bei bekleideten Statuen, doch auch bei nackten, wie schon die S. 80. angegebnen Beispiele lehren, angewandt wurde; diese bezeichne Plinius durch circumlitio. — Dies Resultat einer genauen Prüfung der Hauptstellen anzunehmen, wird man sich schwerlich weigern können, und namentlich wird der Ausdruck κονίασις, Tünche, mit welchem man die erste Operation früher bei Vitruvius bezeichnet glaubte, dem richtigeren καῦσις wohl allgemein weichen. Indessen kann dabei immer zugege-

den werden, daß beide Manipulationen, wenn auch die erste mehr mechanisch war, die zweite mehr künstlerisches Geschick forderte, doch in der alten Technik zusammenhingen, und durch unmerkliche Uebergänge die mit bloßem Punischen Wachs überzogenen Statuen, welche dadurch doch immer einen gewissen Ton erhalten haben müssen, mit den eigentlichen colorirten verbunden waren. Immer gehören beide Behandlungen der verlorenen Technik der Enkaustik an. Dies wurde von der zweiten Weise, der circumlitio, in vorstehender Abhandlung blos vorausgesetzt; einen deutlichen Beweis aber dafür giebt die noch wenig beachtete Stelle bei Athenäos XIII. S. 608. d., welche um so wichtiger ist, da sie einem Dichter, dem Tragiker Charemon, entnommen ist, der wenig älter als Praxiteles gewesen zu seyn scheint, als der Künstler, von dem wir wissen, daß er seine schönsten Statuen der enkaustischen Behandlung des Nikias anvertraute. Ohne die andern Schwierigkeiten der Stelle des Charemon, — einer Schilderung weiblicher Schönheit, wie sie bei diesem etwas manierirten Dichter sehr viel vorkamen, — hier zu berühren, nehmen wir blos diese drei Verse heraus, welche wohl so zu gestalten sind:

κόμαι δὲ κηροχρῶτες, ὡς ἀγάλματος,
αὐτοῖσι βοστρύχοισιν ἐκπεπλασμένοις [1])
ξουθοῖσιν, ἀνέμοις ἐνετρύφων φορούμεναι,

und darnach so zu fassen wären: „Die Haare aber, wachsfarbig, wie die eines Götterbildes, bewegten sich

1) Vgo ἐκπεπλασμένοι und im folgenden Vers φορούμενοι.

üppig mit ihren Locken, die durch hochgelben Farbenschmelz gehoben waren, im Winde." So gern man der Stellung nach ξουθοῖσιν ἀνέμοις verbinden möchte: so wäre es doch dem Sinne nach gewaltsam, das Epitheton, das zu den blonden und wachsähnlichen Haaren so vortrefflich paßt, in irgend einer weithergeholten und künstlichen Bedeutung auf die Winde zu beziehen. Hier sehen wir nun erstens deutlich, daß in Chäremons und Praxiteles Zeit die blonden Haare besonders jugendlicher und weiblicher Gottheiten durch eine Wachsfarbe angegeben wurden, welche ohne Zweifel zugleich das Weiche und Glänzende feiner Haare vollkommen ausdrückte. Zweitens aber gewinnen wir vielleicht auch noch den bisher entbehrten Griechischen Ausdruck für Vitruvs circumlinere. Denn bedenken wir, daß, wo von der Stimme des Redners gesprochen wird, Quintilian jene eigne Modulation derselben, die die Griechen durch πλάσμα φωνῆς, καταπεπλασμένη φωνὴ bezeichnen, durch circumlinire vocem wiedergiebt, daß ferner καταπλάττειν oft vom Schminken des Gesichts gebraucht wird: so merken wir schon, daß auch Plinius in der Stelle von der circumlitio Niciae einen Griechischen Ausdruck derselben Art vor sich hatte, wie Chäremon ihn braucht, der die Vergleichung der wirklichen Haare mit den gefärbten eines Götterbildes festhaltend und daher die Ausdrücke der Kunstsprache auf jene übertragend, die Locken „ἐκπεπλασμένους ξουθούς, von hochgelbem Farbenschmelz [2])" nennt.

2) Dabei liegt die Construction: βοστρύχους ἐκπλάττειν ξου-

II. Zu S. 95.

Γραφὴ von Relief.

Bei der Unterſuchung über die Bedeutungen des Wortes γραφὴ ſcheint dem Unterzeichneten immer die Stelle Platons im Sympoſion S. 193, die in der vorſtehenden Abhandlung nicht in Betracht gezogen iſt, als eine ſichre Grundlage anzunehmen, in welcher die Menſchen, wenn ſie einſt, nach Ariſtophanes ſeltſamer Phantaſie, ihres Uebermuthes wegen von neuem durchgeſchnitten, und in bloße Hälften von Menſchen verwandelt werden ſollten, durch die Vergleichung geſchildert werden: ὥσπερ οἱ ἐν ταῖς στήλαις κατὰ γραφὴν ἐκτετυπωμένοι, διαπεπρισμένοι κατὰ τὰς ῥῖνας. Hier iſt ganz deutlich von den niedrigen Reliefs die Rede, mit denen die Grab-Cippen, wie man ſie noch heut zu Tage häufig in der Nähe des Kerameikos bei Athen ausgräbt, verſehen ſind, in welchen Reliefs wohl ſelten eine Geſtalt anders als im Profil, alſo gleichſam halbirt und durch die Naſe mitten durchgeſchnitten, zu ſehen iſt. Gäbe man nun auch zu, daß dieſe Reliefs häufig bemahlt worden ſeyen: ſo gehörte doch die Er-

---

ſoûs zum Grunde, die gewöhnlich Prolepſis genannt wird, aber doch eigentlich nur eine Art der prädicativen Verbindung iſt. — Die oben dargelegte Auffaſſung der Sache wird nicht weſentlich geändert, wenn man, wie Herr Profeſſor Diſſen vorſchlägt, für ἐκπεπλασμένοι lieber ἐκπεπλασμένου ſchreibt, ſo daß das Götterbild ſammt den blonden Locken ἐκπεπλασμένον heißt: was gewiß Viel für ſich hat.

wähnung dieſer Colorirung nicht hieher, wo es blos auf die körperlichen Dimenſionen dieſer einbeinigen Menſchen ankömmt, und könnte auch ſchwerlich auf dieſe Weiſe: κατὰ γραφὴν ἐκτετυπωμένοι, eingefügt worden ſeyn. Vielmehr muß man wohl glauben, daß daſſelbe Wort, was Zeichnung auf einer ebnen Fläche bedeutet, auch das in der Wirkung für das Auge ſo ähnliche Basrelief umfaſſe. Dann möchte freilich auch in der Anthologie (Anth. Pal. VII, 730.) der γραπτὸς τύπος auf dem Grabe wieder eine Darſtellung in Relief werden, und die ganze Sache fordert in jedem einzelnen Falle neue Ueberlegung.

Der Unterz. hat beide Stellen, die in dieſen beiden Nachträgen behandelt werden, auch ſchon in ſeinem Handbuche der Archäologie S. 376. u. 617. in Erwähnung gebracht, aber hielt eine ausführlichere Erörterung derſelben ganz geeignet, um dem vorſtehenden lehrreichen Aufſatze zur Ergänzung zu dienen.

K. O. Müller.

Ausgewählte Artikel aus einem neuen Catalogus artificum.

Aetherius.

Architect und Mechanicus unter Anastasius, dem er im Pallast einen οἶκος, einen sehr großen hohen Saal, bauete. Anthолog. Br. III. p. 135. XV. Nach der Ueberschrift des Epigramms hieß er χαλκῇ, vermuthlich von den vielen bronzenen Verzierungen im Innern, wie Nero's domus aurea den Nahmen von den goldnen hatte. — Anders Heyne Comment. T. XII. 279.: diese χαλκῇ sey anfangs eine Pforte, πύλη, zum Pallast gewesen, von der das nahe Gebäude den Nahmen bekommen habe. Jacobs in den Animadv. ad Anthol. Vol. III. P. 1. p. 260. nimmt nach Suidas in Ἀναστάσιος an, es sey der οἶκος oder das μέγα τρίκλινον ἐν Βλαχέρναις, der noch zu dessen Zeit Ἀναστασιακὸς hieß, und das Lemma des Epigramms sey falsch. In diesem wird das Gebäude seiner Größe und Höhe wegen gerühmt, und V. 20. 21. als goldglänzend, χρυσοφαὲς ἐδέθλιον Ηριγενείης, ge-

prieſen; auf den Nahmen χαλκῆ kommt keine Anſpielung vor. Es war ohne Dach, die Chalce aber hatte bronzene Ziegel. —

Agatharchus.

Mahler zu Athen, von Samos gebürtig, Eudem's Sohn, der ohne Meiſter ſeine Kunſt gelernt hatte. Suidas, Harpocration h. v., Olympiodor in Schol. mscr. ad Plat. Phaedon. ap. Bentley opusc. philolog. p. 349. ed. Lips. Er war unter den alten Mahlern der Luca fa presto der neuern Zeit, und bildete ſich viel darauf ein, daß ihm ſeine Mahlereyen nicht viel Zeit und Mühe koſteten. Plut. Pericl. 13. cf. de multitud. amicor. T. VII. p. 293. ed. Hutten. Zeuris ſagte alſo mit Recht, er dagegen mahle zwar langſam, aber auf lange Zeit. Denn viele ſeiner Gemählde haben ihn weit überlebt, von Agatharch hingegen wird keins erwähnt, was auf die Nachwelt gekommen wäre. Uebrigens kam ihm die große Fertigkeit gut zu Statten, als Alcibiades ihn in ſein Haus einſperrte (Plut. Alcib. 16. Demoſth. c. Midiam §. 40. ed. Spalding, εἶρξεν nicht in vincula coniecit, wie Junius im Catal. u. A. überſetzten), weil er nicht gutwillig ihm ſeine Zimmer mahlen wollte. Andocides c. Alcib. T. IV. oratt. Reisk. p. 119. 120. erzählt den Vorfall noch gehäſſiger gegen Alcibiades, daß dieſer dem ſeinen Wächtern entwichenen Mahler noch Vorwürfe über die unvollendete Arbeit gemacht habe, da er nach

Plutarch doch beschenkt worden seyn soll. Wenn Agatharch auf diese Weise sich mit Zimmerverzierung abgegeben, und keine sorgfältig ausgeführte Arbeiten geliefert hat, so war Theatermahlerey oder Skenographie sehr nahe mit der seinigen verwandt, und insofern ist es sehr wahrscheinlich, daß er sich auch auf diese gelegt, und über die Regeln der Perspective, nach welchen die Gebäude auf der Bühne gemahlt werden müssen, geschrieben hat. Dies rühmt Vitruv von ihm; die Schrift war noch zu seiner Zeit vorhanden, und er hatte sie bey seinem Werke über die Architectur benutzt. Praef. lib. VII. §. 10. 11. Müssen wir das aber wohl ihm glauben, so kann Agatharch nicht schon zu Aeschylus Zeit, wie er sagt, zu Athen die Scene gemahlt haben. Denn nehmen wir auch an, es sey dies erst kurz vorher, ehe der Dichter Athen verließ, also bey der Aufführung seiner letzten Tragödien Ol. 76. oder 77. geschehn [1]), so könnte zwar Agatharch noch 50 Jahre später, wiewohl in hohem Alter thätig gewesen, und von Alcibiades zum Mahlen gezwungen worden seyn, aber das Zeitalter von Zeuxis Ol. 94. nach Plinius, erreichte er dann gewiß nicht. Sillig Catal. artif. p. 7. will daher scenam fecit vom Aufbauen der Bühne verstehn, den Zeitgenossen des Aeschylus Agatharch zum Architect machen, und vom spätern Mahler unterscheiden. Allein so wie Vitruv weiterhin den Inhalt der Schriften der beyden Mathematiker oder Physiker, des Democrit und

1) Vgl. den Nachtrag des Herausgebers zu diesem Abschnitt unter I.

Anaxagoras (cf. §. 2.), deutlich als optiſch, und nicht als architectoniſch angiebt, und von ihnen ſagt, ſie hätten über eben die Materie wie Agatharch geſchrieben, ſo kann er nicht den Bau der Scene ſelbſt, ſondern die perſpectiviſche Zeichnung der darauf gemahlten Gegenſtände gemeynt haben. Es war alſo ein Lehrbuch über die Skenographie oder Theaterdecoration, welches die Regeln enthielt, nach denen Agatharch ſelbſt die Scene gemahlt hatte, und nicht allein die Regeln der Linien-, ſondern auch der Luftperſpective, uti de incerta re certae imagines aedificiorum in scenarum picturis redderent speciem, et quae in directis planisque frontibus sint figurata, alia abscedentia alia prominentia esse videantur, vgl. Sallier und Caylus in den Mémoires de l'Acad. d. Inscr. T. VIII. u. XXIII, 390. 391.

Eine Schrift dieſer Art nun aus dem Zeitalter zunächſt nach den perſiſchen Kriegen wäre allerdings eine ungewöhnliche Erſcheinung: wenigſtens kennen wir ſonſt kein ſo frühes eigentliches Kunſtbuch, da erſt ſpäterhin, als das Bücherſchreiben leichter und gewöhnlicher worden war, Künſtler über ihre Kunſt ſchrieben. Schon deswegen muß man Vitruv's Nachricht von dem Alter des Commentars bezweifeln, noch mehr aber wegen des Zeugniſſes des Ariſtoteles de poet. IV, 16., der die Skenographie, d. i. die kunſtmäßige Theatermahlerey in die Zeit des Sophocles ſetzt: σκηνογραφίαν Σοφοκλῆς (παρεσκεύασε). Verdient aber Ariſtoteles mehr Glauben, ſo hat Vitruv eine unrichtige Zeitbeſtimmung, wie er ſie vorfand, aufgenommen, und dies wäre nicht der

erſte Fall, wo er etwas Geſchichtliches ohne nähere Prüfung nachgeſchrieben hat. Man erinnere ſich nur ſeiner Erzählung von den Caryatiden, wie wenig hiſtoriſche Critik er dabey zeigt. Verwerfen wir daher das Aeschylo docente tragoediam als eine irrige chronologiſche Angabe, und rücken den Agatharch in das Zeitalter des Sophocles herunter und dem des Alcibiades näher (denn Sophocles hat von Ol. 78. bis 93. Tragödien aufgeführt), ſo daß das, was Vitruv von ihm berichtet, in ſeine Jugendzeit fällt, etwa in Ol. 85., ſo verſchwindet die Schwierigkeit, daß er nicht mit Zeuxis noch zugleich gelebt habe, und der Skenograph geweſen ſeyn könne. In der 94ſten Olympiade war er dann einige und ſechszig Jahre alt, und es iſt weniger unwahrſcheinlich, daß er in dieſem Alter noch in Thätigkeit war, als daß es zwey Meiſter deſſelben Nahmens gegeben habe, welche ſich in einer Art Mahlerey ausgezeichnet hätten.

Ageladas.

Mehrern beſtimmten und zuverläſſigen Angaben des Pauſanias nach, hat es einen Statuar des Nahmens aus Argos gegeben, welcher einige und dreyßig Jahre ſchon vor den perſiſchen Kriegen in Ruf ſtand. Die Statuen des Anochus und Timaſitheus, und der Wagen des Cleoſthenes mit vier Pferden und ſeiner nebſt des Wagenlenkers Statue ſind zwiſchen der 65. und 68ſten Olympiade gemacht, und nicht etwa ſpäterhin von den

Siegern oder ihren Nachkommen gesetzt, wie in der Note 59 zu Winckelm. G. d. K. IX. B. Werke VI. B. angenommen ist. Sillig hat im Catal. artif. p. 13. auch gegen Siebelis das Unstatthafte dieser Meynung gezeigt. Denn die Sieger säumten nicht, alsbald ihr Bild aufzustellen, Eubotas ließ das seinige im Vertrauen auf das Orakel, welches ihm den Kranz vorher verkündigte, sogar im voraus verfertigen, Paus. VI, 8, 2. Etwas Ungewöhnliches war es also, wenn etwa der Sohn des Siegers das Denkmahl setzte, und dann pflegt es Pausanias anzumerken, VI, 10, 1. 12, 2. VIII, 42, 4. Ist es nun glaublich, daß er bey allen drey vorgenannten Werken es verschwiegen hätte? Cleosthenes hatte Ol. 66. gesiegt, Paus. VI, 10. Des Timasitheus Sieg fiel vor Ol. 68., in welcher er das Leben verlor, vers. VI, 8. s. Heyne art. temp. Opp. V, 368. Und wenn Anochus bei Paus. VI, 14, 5. der Sieger Akochas in Ol. 65. ist, den Julius Africanus nennt, so war dessen Statue noch vor den andern gemacht.

Wenn nun Pausanias VIII, 42, 4. den Argiver Ageladas zum Zeitgenossen des Onatas und Hegias macht, Onatas aber ihm zufolge nach Hieron's Tod Ol. 78, 2. das Anathem zu Olympia verfertigte, so nöthigt uns das gerade nicht, anzunehmen, daß beyde von gleichem Alter waren, und daß Ageladas auch in der 78sten Olympiade noch gelebt und gearbeitet haben muß. Onatas konnte jünger seyn, und das Weihgeschenk für Hiero gemacht haben, als Ageladas schon todt war. Sonst müßte dieser noch 48 Jahr nach den frühern Werken

seine Kunst fortgetrieben haben. Doch dies als möglich zugegeben, dürfen wir nicht noch weiter gehn, und die Thätigkeit des Künstlers bis über sein achtzigstes, ja neunzigstes Jahr ausdehnen. Ist er nemlich derselbe, welcher den Messeniern zu Naupactus, die erst seit Ol. 81, 2. diese Stadt bewohnten, die Statue des Jupiters machte, die Pausanias zu Ithome sah, IV, 33, 3., so hätte er sie als überachtzigjähriger Greis gemacht. Heyne, dem dies unglaublich schien, wollte deswegen, die Messenier hätten die Statue schon vorher gehabt, ehe sie nach Naupactus zogen (opp. V, 368.), wiewohl Pausanias deutlich genug sagt: τὸ δὲ ἄγαλμα τοῦ Διὸς — ἐποιήθη ἐξ ἀρχῆς τοῖς οἰκήσασιν ἐν Ναυπάκτῳ Μεσσηνίων, und diese Messenier vorher, während sie den Spartanern unterworfen waren und ihnen Hilotendienste thaten, gewiß nicht das Bild hatten sich verschaffen können, und noch weniger bey ihrem Abfall von Sparta es erst mit sich nach Ithome und von da nach Naupactus mitzunehmen im Stande waren. Als Pausanias das vierte Buch über Messenien schrieb, muß er also wohl noch nicht das Zeitalter des Ageladas so genau gewußt haben, wie später bey der Abfassung des sechsten: sonst wäre ihm gewiß das ganz ungewöhnlich hohe Alter des Künstlers aufgefallen, und dann hätte er an einer oder der andern Stelle eine Bemerkung darüber einfließen lassen. Sollte demnach dieser Ageladas im vierten Buch eben der seyn, von dem er anderwärts spricht? In diesem Zweifel bestärken uns noch andre Nachrichten. Bey der großen Pest zu Athen soll eine Statue des Hercules Alexikakos in dem Stadt-

viertel Melite aufgeſtellt worden ſeyn, alſo Ol. 87, 2. (Schol. ad Aristoph. Ran. 504. Tzetzes Chil. VII, 929. VIII, 326.), und dieſe war das Werk von einem Eladas aus Argos, wie der Scholiaſt, oder Gelades, wie Tzetzes ihn nennt. Daß aber beyde den Ageladas meynen, leidet keinen Zweifel. S. Sillig Catal. p. 9. Wollte man, um ihn nicht im hundertſten Jahre noch arbeiten zu laſſen, den Hercules als von einem andern Orte her, wo er früher geſtanden hatte, um die gedachte Zeit nach Melite gebracht ſich denken [2]), ſo verſperrt uns Plinius, auf den Heyne keine Rückſicht nahm, dieſen Ausweg, welcher ſogar die Blüthe des Ageladas in Ol. 87. ſetzt, und ihn, der nach dem Scholion und Tzetzes der Meiſter des Phidias war (vgl. Suidas in Γελάδας), erſt auf dieſen folgen, und den Hegias, welcher nach Pauſanias, wie oben bemerkt iſt, mit ihm zu einer Zeit lebte, vor ihm hergehn läßt, ferner den Polyclet und Myron, Künſtler der 87ſten

2) K. O. Müller de Phidiae vita, Anzeige davon in Gött. gel. A. 1824. S. 1138., nimmt an, die Statue ſey ſchon Ol. 79. verfertigt, was auch Meyer G. d. K. II. 42. nöthig ſchien. Welcker Kunſtbl. 1827. S. 323. erklärt die Sage von der Aufſtellung des Alexikakos Ol. 87. für hiſtoriſche Unrichtigkeit. Die Statue habe ſchon geſtanden, aber man brachte mit der von ihr erzählten Wunderthätigkeit ihre Errichtung in Verbindung, und die Exegeten ſagten, wie die Peſt aufgehört hatte, ſey ſie in dem Tempel geweiht worden, und dies gieng in die Schriften über Kunſtwerke über, woraus der Scholiaſt ſchöpfte. Aus der Zeit der Peſt beſtimmte man nun das Zeitalter des Ageladas, wie Plinius es angiebt.

Olympiade zu seinen Schülern macht — lauter Umstände, aus welchen deutlich hervorgeht, daß dieser Ageladas, der mitten unter den Künstlern des Pericleischen Zeitalters in voller Kraft steht, nicht jener alte Meister seyn kann, der länger als ein halbes Jahrhundert vorher sich durch ein so zusammengesetztes Werk, wie der Wagen des Cleosthenes mit Pferden und Figuren war, berühmt gemacht hatte. Von diesem, scheint es, wußte Plinius nicht, oder er übergieng ihn deswegen, weil er in die Periode vor Phidias gehörte, mit dem er sein Künstlerverzeichniß anfängt. Den andern Ageladas hingegen, welcher Lehrer des Myron und Polyclet war und den Hercules zu Melite gemacht hatte, kannte Pausanias nicht, oder verwechselte ihn vielmehr mit jenem, indem er ihm den ithomatischen Jupiter zuschrieb. Da uns die zwey entferntesten Puncte gegeben sind, zwischen welchen das Künstlerleben eines Ageladas fortlauft, Ol. 66. und 87., und diese sich nicht durch andre Worterklärungen näher zusammenrücken lassen, so haben wir die Wahl, entweder den ganz beyspiellosen Fall anzunehmen, daß die körperliche Thätigkeit eines Mannes sich über hundert Jahr erhalten habe, oder den bey Schriftstellern und Künstlern nicht ungewöhnlichen, daß zwey eines Nahmens gewesen sind, die zu verschiedener Zeit lebten. Mit Recht hat wohl Thiersch, Epochen II. Note p. 46. 47. das Letztere vorgezogen. Ein älterer Ageladas aus Argos war der, von dem die Kunstwerke zu Olympia herrührten, welche Pausanias VI, 8. 10. u. 14. anführt, und wenn Phidias einen Lehrer des Nahmens gehabt hat, so war es dieser.

Von dem jüngern war der Jupiter zu Ithome und der Hercules Alexikakos, und seine Schüler waren Polyclet und Myron. Die Scholiasten aber zu Aristophanes und Tzetzes haben diesen mit dem andern verwechselt, und diese Verwechslung war um so leichter, da beyde ein Vaterland hatten. Denn daß der jüngere von Sicyon und der Lehrer des Ascarus gewesen seyn soll, wie Thiersch meynt, gründet sich blos auf die Einschaltung seines Nahmens von Amasaeus in der Uebersetzung des Pausanias V, 24. Wenn Thiersch voraussetzt, Amasaeus habe hier bey τῷ Σικυωνίῳ nicht aus Vermuthung Ἀγελάδᾳ zuletzt, sondern den Nahmen in seinen Handschriften vorgefunden, weil ihm wohl bekannt war, daß Pausanias den Ageladas (eine Stelle ausgenommen IV, 33.) einen Argiver nennt, so bedachte er nicht, daß Plinius den Polyclet, der bey den griechischen Schriftstellern der Argiver heißt, für einen Sicyonier ausgiebt (Polycletus Sicyonius Ageladae discipulus 34, 19. 2.), und daß hienach Amasaeus auch den Ageladas unter dem Sicyonier verstanden und eingeschoben haben kann. Daß aber Pausanias nicht einen Sicyonier Ageladas als Lehrer des Ascarus genannt habe, sondern daß dies der ältere Argiver seyn müßte, ergiebt sich aus der Zeitrechnung, wie Sillig Catal. p. 15. gezeigt hat, indem dieser sein Schüler vor dem persischen Kriege schon lebte, sein Meister also der ältere Ageladas seyn muß.

Ich habe im Vorhergehenden den Polyclet und Myron nicht zu den Schülern des ältern Ageladas gerechnet, und weiche hierin von Sillig p. 18. ab,

welcher dieſen zu ihrem gemeinſchaftlichen Lehrer mit Phidias macht. Plinius erwähnt nur des Ageladas als Meiſters der gedachten zwey Künſtler und kann keinen andern als den jüngern meynen, da er ſeine Blüthe in Ol. 87. ſetzt, wo der ältere nicht mehr gearbeitet haben kann. Phidias hatte ſich auf dem Schilde der Parthenos mehrere Jahre vorher ſchon als einen Alten mit kahlem Kopfe abgebildet, Plut. Pericl. 31., wie viel älter müßte alſo ſchon damals ſein Lehrer geweſen ſeyn? wie könnte Plinius den Schüler vor ihm hergehn laſſen, und die Ordnung ſo umkehren, daß dieſer noch im Ruf ſteht und noch Künſtler zieht, nachdem jener ſchon alt geworden, und ſeine Meiſterſtücke vollendet hatte!

Welchem von den beyden gleichnahmigen Künſtlern nun die Bildwerke, die ſonſt noch von Pauſanias erwähnt werden, zuzuſchreiben ſind, läßt ſich nicht entſcheiden. Die Tarentiner hatten nach einem Siege über ihre Nachbarn, die Meſſapier, vermuthlich aus der Beute bronzene Pferde zu Delphi aufgeſtellt, die von Ageladas dem Argiver waren. Pauſ. X, 19. Hiebey waren auch Statuen gefangener Weiber, was uns befremden muß, wenn dies nicht vielleicht tragende Figuren waren, welchen man die Geſtalt der Meſſapierinnen gegeben hatte, und die etwa an dem Monument als Stützen (Caryatiden) angebracht waren. Die Zeit dieſer Begebenheit aber wiſſen wir nicht, um darnach die des Künſtlers zu beſtimmen. Eben ſo unentſchieden bleibt es, welcher Ageladas den jungen Jupiter und den unbärtigen Hercules zu Aegium verfertigt hatte. Pauſ. VII, 24. Der Meiſter der Muſe mit dem Bar-

biton aber, die mit zwey andern von Aristocles und Canachus zusammengestellt war [3]), wird der ältere Ageladas gewesen seyn. S. Aristocles und Canachus [4]).

Aglaophon.

Mahler aus Thasos, Vater und Lehrer des berühmtern Polygnot, dem Epigramm von Simonides zufolge, welches an dem großen Wandgemählde der delphischen Lesche stand. Paus. X, 27. Anthol. Br. I, 142. LXXXII. vgl. Suid. u. a. Wenn der Sohn nach Plin. XXXV, s. 35. vor Ol. 90. schon wegen der Vervollkommnung der Mahlerey sich einen Nahmen gemacht hatte, muß der Vater in frühere Zeit fallen und doch setzt ihn Plinius das. s. 36. in die 90ste Olymp., und läßt ihn auf den Polygnot folgen. Zu der Zeitrechnung des Plinius stimmt die Nachricht bey Athenäus XII, 534. D. von zwey Bildern, welche Alcibiades vom Aglaophon mahlen ließ, was erst nach Ol. 90. geschehn seyn kann. (Von diesen unten weiter). Böttiger Archäol. d. Mahl. S. 269. glaubt deswegen, es müsse wenigstens zwey Mahler des Nahmens gegeben haben. Meyer Gesch. d. K. S. 47. u. Sillig sind seiner Meynung; jener will den jüngern zum Sohn, dieser zum Enkel des Aglaophon machen. Wir dürfen aber doch wohl vor-

3) Antholog. II. p. 15. XXXV. Br.

4) [Leider sind diese Artikel nicht fertig genug, um mitgetheilt zu werden.]

ausſetzen, daß dem Plinius, der a. a. O. von Polygnot's Mahlereyen ſo ausführlich ſpricht, und in den Kunſtbüchern der Griechen über ihn Vieles geleſen hatte, der Nahme ſeines Vaters nicht unbekannt war, und daß er bemerkt haben würde, der Aglaophon in der 90ſten Olymp., den er ſogleich nach dem Polygnot anzeigt, ſey ein andrer, als Polygnot's Vater, ſo wie er eben hier zwey Micons unterſcheidet. Liegt denn ein ſo weiter Zeitraum zwiſchen den Angaben des Plinius, daß wir genöthigt ſind, eine Perſon zu verdoppeln? Polygnot konnte vor Ol. 90. berühmt ſeyn, während ſeines Vaters Leben: bey dem unbeſtimmten Ausdruck: vor der oder jener Zeit, iſt es erlaubt, nicht weit über die geſetzte Grenze, und wenige Jahre zurückzugehn. Geſetzt alſo, er hatte die Leſche zu Delphi oder die Poeile zu Athen als junger Mann von 24 Jahren, ſechs oder acht Jahre vor Ol. 90., gemahlt, und dadurch ſeinen Ruhm erworben, als ſein Vater 48 Jahre hatte, konnte dieſer im 56ſten nicht noch ſeine Kunſt treiben, und Plinius alſo ſagen, er habe in der 90ſten Ol. gelebt? Daß der Sohn früher erwähnt wird, als der Vater, dazu gab die Zeit der zwey berühmteſten Gemählde des erſtern die Veranlaſſung: ſie waren vor der 90ſten Olympiade gemahlt, und Plinius hatte von ältern Mahlern dieſer Periode, nahmentlich dem Panänus und Timagoras, geſprochen, worauf er fortfährt: Alii quoque post hos clari fuere ante nonagesimam Olympiadem, worunter ihm Polygnot zuerſt einfällt, weil er ſich damals ſchon durch die zwey großen Arbeiten berühmt gemacht hatte. Hätte Aglaophon auch in

derselben Zeit irgend etwas Ausgezeichnetes geliefert, so würde er ihn eben sowohl genannt haben. Da aber dessen Gemählde für den Alcibiades später, in der 90sten Ol., Aufsehn machten (Plut. Alcib. 16.), so reiht ihn Plinius in diesem Betracht in diesen Zeitabschnitt ein. Denn wir wissen, er bestimmt die Blüthe der Künstler nach der Zeit ihrer Hauptwerke, und insofern fand er kein Bedenken, den Vater auf den Sohn folgen zu lassen, wie gleichfalls Quintilian XII, 10. jenen als den berühmtern Meister vor dem Vater nennt. Wer aber nun, wie Böttiger und Meyer, den Polygnot 50 und mehr Jahre vor der 90sten Olympiade setzt, und auf diese Weise ihn gleichzeitig mit Panänus und Timagoras macht, nach welchen er doch dem Plinius zufolge auftrat, muß freylich einen zweyten Aglaophon annehmen, was Harduin schon behauptete. Die weitere Erörterung dieser Meynung ist aber unter Polygnot nachzusehn [5]).

Die beyden Gemählde Aglaophon's, deren oben erwähnt ist, verdienen einer besondern Berücksichtigung. Es waren allegorische Darstellungen der Siege des Alcibiades zu Olympia, Delphi und Nemea im Wagenrennen. Nach dem Athenäus waren sie beyde von Aglaophon; Plutarch, welcher nur des einen gedenkt, der personificirten Nemea, schreibt dies dem Aristophon zu, dem Bruder Polygnot's und Sohne des Aglaophon.

5) [Diesen Artikel hat der Vers. nicht ausgearbeitet, und es möchte die Durchführung dieser Ansicht auch auf bedeutende Schwierigkeiten stoßen.]

Nemea hielt sitzend den Alcibiades auf dem Schooße und in den Armen. Diesen Widerspruch glaubt Visconti, Iconogr. gr. T. I, 147. durch die Vermuthung zu heben, daß vielleicht der Sohn unter des Vaters Leitung gemahlt habe, und dies ist wenigstens wahrscheinlicher, als daß, wie Meyer G. d. K. I, 147. II, 150. denkt, ein und derselbe Künstler, der jüngere Aglaophon, Aristophon und Aglaophon geheißen, und was ohne Beyspiel ist, einen doppelten Eigennahmen geführt haben sollte; oder daß Plutarch den Mahler darum Aristophon nenne, weil der alte Aglaophon den Alcibiades nicht habe mahlen können. Böttiger a. O. Die Gemählde hiengen vermuthlich in dem Gebäude, das zur Linken der Propyläen von der Acropolis zu Athen stand, unter vielen andern, auch von Polygnot, die Pausanias I, 22, 6. beschreibt. Zu seiner Zeit war aber nur das eine noch vorhanden, das mit der Nemea, das andre erkannte er nicht mehr: ohne Zweifel war es unter denen begriffen, welche, wie er sagt, durch die Zeit ganz unscheinbar geworden waren. Selbst von jenem drückt er sich so aus, als wenn es sich nicht vollkommen erhalten hätte, γραφαὶ δέ εἰσιν καὶ ἄλλαι καὶ Ἀλκιβιάδης. ἵππων δὲ οἱ νίκης τῆς ἐν Νεμέᾳ ἐστὶ σημεῖα ἐν τῇ γραφῇ.

Dem Aglaophon wurde nach dem Scholion zu Arist. Aves 575. eine Neuerung in der Bildung der Nike zugeschrieben, er habe sie zuerst mit Flügeln dargestellt. Offenbar weiset uns diese Nachricht in das Zeitalter vor Ol. 90. zurück, also in die Jugendzeit des Aglaophon. Denn schon die Nike auf der Hand der

Parthenos war geflügelt, wie die Münzen und die atheniſchen Inſchriften lehren. Wie ließe ſich alſo hier an den vorgeblich jüngern Aglaophon denken (Böttiger Arch. d. Mal. S. 269.), da die Neuerung vor oder zu Phidias Zeit vorgefallen ſeyn muß, wo Aglaophon noch keinen Enkel haben konnte? Der Scholiaſt nennt ihn auch den Thaſier: da Polygnot ſich lange zu Athen aufgehalten, und das Bürgerrecht erhalten hatte, auch Ariſtophon ſein Bruder dort arbeitete, ſo läßt ſich viel eher annehmen, daß, mag nun der eine oder andre einen mit dem Großvater gleichnahmigen Sohn gehabt haben, dieſer ſich einen Athener, als einen Thaſier genannt hätte.

Daß das ſchön gemahlte Pferd, das Aelian im Epilog. hist. anim. rühmt, kein einzelnes Bild war, ſondern daß Aelian auf eine Compoſition, etwa eben auf die oben gedachten anſpielt, wo bey den Gruppen von Alcibiades und den andern Figuren auch Wagen mit Pferden, die σημεῖα νίκης des Pauſanias, angebracht waren, ſcheint mir deswegen glaublich, weil auf einem Gemählde des Nicias, welches auch die Nemea vorſtellte, über dem bey ihr ſtehenden Alten (dem perſonificirten Wettkampf Agon) eine Tafel mit einem Zweygeſpann hieng, Plin. XXXV, s. 4. s. 10. Leſſing, dem die Worte cuius supra caput tabula bigae dependet unverſtändlich, ſogar verfälſcht vorkommen, erinnerte ſich der Täfelchen auf Vaſengemählden und Reliefs nicht. Laokoon S. 383 ff. Verm. Schr. 9r B.

Akeseus.

Ἀκεσεύς, Zenobius, Ἀκεσᾶς ſchreiben Athenäus und Euſtath.

Er und Helicon waren berühmte Weber von Gewändern. Athenäus II. p. 48. B. führt ein Epigramm von einer Arbeit des Helicon zu Delphi an, vielleicht von einer der Tapeten des Tempels, περιπετάσματα, mit Hiſtorien, dergleichen ὑφάσματα in Euripid. Jon 1141 ff. beſchreiben werden. Helicon nannte ſich darin den Sohn des Akeſas, und ſtammend von Salamis, dem cypriſchen nemlich, wie Euſtathius ad Od. α ſchon bemerkt hat. Denn Cyprier waren ſie beyde, wie Athenäus aus dem Hieronymus (dem Rhodier wahrſcheinlich, deſſen ἱστορικὰ ὑπομνήματα wohl die Quelle des Ath. waren, ſ. Schweighäuſer im Index zum Athen. p. 128.) anführt.

Wenn Zenobius einen Akeſeus allein als Weber farbiger Zeuge oder Stoffe nennte, könnte dies ein andrer als Akeſas ſeyn, da Zenobius Patara als ſeine Vaterſtadt angiebt. Allein er verbindet ihn auch mit dem Helicon, der ihm zufolge von Caryſtus, alſo ein Euböer, war. Sodann legt er beyden eine gemeinſchaftliche Arbeit bey, den erſten Peplos für die Athene Polias; gewöhnlich webten den aber atheniſche Jungfrauen. Jene Künſtler müßten alſo früher gelebt haben, ehe dieſe Arbeit in der uns bekanntern Zeit von den Athenienſerinnen geleiſtet wurde. Woher Zenobius ſeine

Nachricht genommen hat, ob etwa aus einem der Verfasser von Atthiden, oder der Beschreiber von den Merkwürdigkeiten der Acropolis, ist unbekannt, und wir müssen den Versuch aufgeben, die so verschiedenen Angaben vereinigen zu wollen.

Das vorhergedachte Epigramm hat Brunck in die Analecta T. III. p. 192. CCV. aufgenommen, wie Eustathius es giebt:

Τεῦξ' Ἑλικὼν Ἀκεσᾶ Σαλαμίνιος, ᾧ ἐνὶ χερσὶ
Πύτνια Θεσπεσίην Παλλὰς ἔτευξε χάριν.

Warum ᾧ den Vorzug vor ὧν, wie Athenäus hat [6]), verdient, den auch Jacobs ihm gegeben hat, weiß ich nicht. Die Arbeit zu Delphi war zwar allein von Helicon, da er aber mit seinem Vater sonst gemeinschaftlich arbeitete, und dessen Ruhm theilte, dieser im Epigramm auch genannt ist, so kann die Gabe der Pallas nicht dem Sohn ausschließlich beygelegt worden seyn, und die Lesart im Athenäus ist wohl die richtige. Uebrigens mißfällt das wiederhohlte ἔτευξε.

Akesas und Helicon scheinen Kunst- und keine Personennahmen zu seyn; ἀκέστρια ist Suid. zufolge soviel als ὑφάντρια, also wäre ἀκεσᾶς eben das, was ὑφάντης, ein Weber. Ἑλικὼν ließe sich von ἕλιξ, Ranke, ableiten, und ἕλικες könnte die Einfassung oder Borte mit Ranken um die Gewänder bedeuten, ἑλικὼν also einer, der solche webt. Was diese Vermuthung bestärkt, ist das, daß in dem Epigramm die Ge-

6) [Jetzt hat Athenäus auch aus zwei Handschriften und Eustathius ᾧ erhalten.]

schicklichkeit der Künstler als eine Gabe der Pallas gepriesen wird, welches uns an ähnliche Sagen der Dichter von andern mythischen Künstlern erinnert.

Athenis.

Diesen ungewöhnlichen Nahmen setzt Sillig Catal. p. 51. 101. an die Stelle von Anthermus im Plin. XXXVI, 4.: cuius (Anthermi) filius Bupalus et Anthermus, gestützt auf Suidas, Pintianus, Brotier und Thiersch (Epochen II. p. 58. Note 97.) Alle Handschriften aber haben Anthermus, wie Harduin ausdrücklich sagt, nur die Pollinger hat Anthemus, und nicht Harduin, sondern Pintianus war der erste, welcher Athenis einschob, für welches, was mich wundert, auch Böckh, C. Ins. I. 872. col. a. sich erklärt (Anthermo vel potius Athenide, ut nunc rectius eum vocant). Thiersch irrte auch darin, daß es bey den Griechen unerhört sey, daß der Sohn wie der Vater heiße. Denn der Beyspiele vom Gegentheil lassen sich aus Herodot III, 142. und in Menge aus Inschriften aller Zeiten nachweisen, s. Böckh C. Inscr. Vol. I. n. 122. 172. 177. 180. 181. 185. 199. 202. Die auf der Schildkröte bey der Statue des sogenannten Germanicus, Musée d. Ant. p. Bouillon T. II., Κλεομένης Κλεομένους hätte schon eines Andern belehren können, da hier nicht etwa μαθητής zu suppliren ist. Wenn also die Gleichnahmigkeit des Vaters und Sohns keine Bedenklichkeit macht, so steht Suidas (s.

v. Ἱππώναξ) und der Scholiast zu Aristoph. Av. 573. mit Eudocia unserm Plinius gegenüber, und es scheint, der Nahme von dem einen Sohn des Anthermus lautete in den Schriften, aus welchen Plinius und die Griechen ihre Nachricht nahmen, verschieden, und wir können jetzt nicht entscheiden, welcher der richtige ist. Beyde kommen sonst nicht vor [7]).

Callimachus.

Bildhauer, Bildgießer, Architect und Mahler.

In den Nachrichten und Urtheilen der Alten über ihn scheint so Manches unvereinbar, daß man auf den Gedanken kommen muß, daß sowohl Erfindungen als Arbeiten auf einen Künstler übertragen sind, die verschiedenen angehörten, und daß die Alten selbst zwey Künstler eines Nahmens mit einander verwechselt, oder nicht immer einen und denselben gemeynt haben. Der Callimachus, der nach Vitruv IV, 1, 10. das corinthische Capitell erfunden, der so fein und zierlich in Marmor gearbeitet haben soll, dächte man, konnte wohl nicht der Erfinder des Steinbohrers seyn, oder ihn zuerst angewandt haben (Paus. πρῶτος λίθους ἐτρύπησε) eines Werkzeugs, dessen Gebrauch an Kunstwerken des ältesten Styls bemerkt wird. Dionys von Halicarnaß rühmt die Zartheit und Grazie (λεπτότητα καὶ

7) S. den Nachtrag des Herausg. unter II.

χάριν, im Vitruv subtilitas et elegantia) an seinen Werken, und stellt ihn in diesem Betracht mit einem der ältern berühmten Künstler, dem Calamis, zusammen (de Isocr. c. 3.); dagegen sagt uns Plinius XXXIV, 19, 35., er habe seine Arbeiten zu sorgfältig ausgeführt, und dadurch ihnen alle Grazie benommen: wenigstens urtheilt er so über seine tanzenden Spartanerinnen (emendatum opus, sed in quo gratiam omnem diligentia abstulerit). Nehmen wir dazu, daß römische Kunstrichter (Cicero und Quintilian) an den Statuen des Calamis etwas Steifes und Hartes fanden, was auch der Kunst seines Zeitalters noch eigen gewesen seyn muß, so verwickelt uns dies in neue Schwierigkeiten. Hatte Plinius das Kunstwerk vor Augen, oder spricht er ein fremdes Urtheil darüber aus, und waren dem Callimachus wegen seines übergroßen Fleißes in der Ausführung der kleinsten Theile Zunahmen beygelegt worden, so lebte er nach der Epoche des großen Styls, und sowohl das corinthische Capitell als der Bohrer war längst vor ihm erfunden. Die goldne Lampe im Tempel der Polias auf der Burg von Athen war von ihm (Paus. I, 26.), so wie ohne Zweifel auch die gedachten Spartanerinnen, weswegen er im Plinius unter den Statuaren nur erwähnt wird: jener Tempel aber brannte in den Perserkriegen auf, und wurde erst nach Olymp. 93. wieder fertig aufgebauet. Wenn nun schwerlich die Lampe aus dem Feuer gerettet, sondern nach der Wiederherstellung des Tempels erst gemacht ist, wie sollte der Callimachus, der sie verfertigte, der Erfinder des Capitells und Bohrers seyn können! In diesem Zeit-

alter wäre nicht die artige Erdichtung vom Capitell, wie sie Vitruv erzählt, aufgekommen, und ohne Bohrer hätten die großen Bildhauer vor dem peloponnesischen Kriege nicht arbeiten können. Bey der neuen Entdeckung des Tempels zu Phigalia, der Ol. 87, 4. erbauet wurde, ist auch eine corinthische Säule zum Vorschein gekommen [8]). Die Erfindung war also älter als Callimachus, und ihm ist nur die Vervollkommnung und Verschönerung zuzuschreiben. —

Bey dem allen ist es doch ein und derselbe Künstler, den diese verschiedenen Nachrichten betreffen, und sie stimmen darin überein, daß er den größten Fleiß auf die Ausführung seiner Werke wandte. Von dieser Seite lobt Vitruv insbesondre seine Arbeiten in Marmor, nahmentlich die architectonischen, bey denen auch die zarte und feine Behandlung des Marmors mit Recht dem Künstler zum größten Verdienst zu rechnen ist. Dem Plinius nach, der aber von ihm als statuarius spricht, gieng er in der Sorgfältigkeit zu weit, und diese benahm seinen Werken alle Anmuth. Es ist ganz begreiflich, daß ein Künstler, der auf das Technische so vielen Werth legt, selten ganz mit sich zufrieden ist, und an seinem Werke immer nacharbeitet und bessert. So schildert ihn auch Plinius, und tadelt diesen Fehler. Pausanias hingegen fällt dies Urtheil nicht, sondern sagt, Callimachus stand zwar den ersten Meistern

8) S. v. Stakelberg der Apollotempel zu Bassä p. 42., u. p. 44. ist das Capitell abgebildet. Vergl. Müller de templo M. Pol. p. 25. Note 4.

nach, aber er übertraf alle an Erfindsamkeit und Geschicklichkeit in der technischen Behandlung. Wenn er ihm zuerst den Gebrauch des Steinbohrers zuschreibt, so kann nicht die erste Erfindung dieses Werkzeugs gemeynt seyn, sondern eine vollkommnere Zurichtung von mehrerley Eisen zur vertieften und zarten Arbeit. Denn, wie gesagt, schon an Werken des ältern Styls will man den Gebrauch des Steinbohrers bemerken.

Wegen der mühsamen Ausführung in den kleinsten Theilen und Nebenwerken nun, stand Callimachus im Alterthum in allgemeinem Ruf, und hatte davon mehrere Zunahmen, je nachdem man verschieden darüber urtheilte. Die, welche die technische Behandlung am meisten schätzten, nannten ihn κατάτεχνον, den Kunstvollen, und in diesem Worte lag kein Tadel: wenn es auch zuweilen einen Nebenbegriff vom Uebertriebenen hat [9]), so wollten doch die Athenienser, welche, wie Vitruv sagt, den Beynahmen gegeben hatten, nichts Tadelhaftes damit ausdrücken, da subtilitas et elegantia an sich vielmehr lobenswerth sind. Anders lautet der Zunahme bey Plinius, und seinem Urtheil über Callimachus gemäß. Aber die Handschriften haben ihn entstellt. Catotexitechnos fand Sillig in den pariser Handschr., die er verglichen hat [10]), und dies ist das

9) Welcker im Kunstblatt 1827. N. 82.

10) Dalecamp habe unrichtig, sagt er, cacotexiteclinus gelesen. Die ed. pr. indessen hat Rezzonico zufolge cacotexit. Disq. Plin. II, 172.

κατατηξίτεχνος, was auch in den Handschriften des Pausanias steht — ein rhetorischer Kunstausdruck, den Dionys von Halicarnaß erklärt, und welcher sich auf den unendlichen Fleiß (nec finem habentis diligentiae) bezieht, der aber dem Künstler wohl nur in Kunstschriften und von Kunstcritikern gegeben seyn mag, nicht im gemeinen Leben. Er bezeichnet auch das semper calumniator sui des Plinius nicht, oder das ähnliche vom Apollodor Ausgesagte, iniquum (oder inimicum) sui judicem (XXXIV, 19, 21.), worauf doch ein Beynahme sich beziehn muß; sondern dies ist ein dritter Beynahme, denn auch Handschriften haben, χαχιζότεχνος, der mit seiner Kunst unzufrieden ist, sich selbst es nie ganz recht macht. Da schwerlich ein Abschreiber des Plinius das gelehrte Beywort κατατηξίτεχνος in den Text hineingetragen hat, sondern es sich vorfand, χαχιζότεχνος aber eben sowohl in Handschriften gewesen seyn muß, weil jenes nicht von Plinius calumniator sui übersetzt seyn kann, so vermuthe ich vielmehr, daß ursprünglich Plinius beyde griechische Worte angeführt hat, und daß hiedurch die verschiedenen Lesearten entstanden sind, indem der eine Abschreiber das Verständlichere aufnahm, der andre das Ungewöhnlichere beybehielt. Wo hingegen so deutlich, wie im Pausanias, der Ursprung und die Art der Benennung angegeben ist, und diese auf einen Vorzug des Künstlers gegründet war, wo zugleich der Schriftsteller im Zweifel stand, ob der Künstler den Beynahmen sich selbst zugelegt, oder ob er ihn von Andern erlangt, und sich im Besitz

desselben erhalten habe: muß doch wohl nichts seinem Rufe Nachtheiliges darin gelegen haben. Konnte dann aber κακιζότεχνος es seyn, mag dies nun den Tadler seiner eigenen, oder Andrer Werke, oder den Kunstverderber bedeuten? Zu der mechanischen Geschicklichkeit, die Pausanias dem Callimachus nachrühmt, paßt es auf keine Weise, und es steht auch in den meisten Handschriften nicht, sondern κατατηξίτεχνος, ganz dem mühsamen Fleiß, der zarten feinen Arbeit desselben angemessen. Dessenungeachtet aber hat doch Siebelis κακιζότεχνος in den Text des Pausanias aufgenommen. Wenn der Künstler aber die Behandlung des Stoffes für das größte Verdienst hielt, und hierin sich auszuzeichnen strebte, so dürfte es uns nicht befremden, wenn er von seiner Arbeit den Kunstausdruck κατατήκειν τὴν τέχνην gebraucht, und den Anlaß zu dem Beynahmen selbst gegeben hätte. War dies doch bey weitem nicht so anmaßend, als was von Parrhasius erzählt wird, bei Athen. XII, 543. D. vgl. Plin. XXXV, 10. Und da einmahl dem Callimachus ein Fleiß ohne Ende eigen war, und nicht verwerflich schien, konnte er sich auch die Bezeichnung desselben gefallen lassen. Auf diese Weise, glaube ich, erklären sich die Beynahmen nach den verschiedenen Urtheilen, und es scheint mir unnöthig, einen andern von Welcker a. a. O. vorgeschlagenen καταθηξίτεχνον, der die Kunst schärft, aufzunehmen. Denn abgesehn, daß dies Wort poetisch, jenes ein aus der Rhetorik übertragener Kunstausdruck ist, würde es den Callimachus nur allgemein als einen treff-

lichen Künstler characterisiren, nicht aber das, was ihn besonders auszeichnete, bemerklich machen [11]).

Es wird nur eine einzige Statue von Callimachus erwähnt, die sitzende Juno, in dem seiner Größe und schönen Statuen wegen berühmten Heräum zu Platäa. Paus. IX, 2, 5. Aus dem Beynahmen der Göttin *νυμφευομένη* läßt sich vermuthen, daß sie verschleyert war, und da Pausanias nichts von dem Material sagt, und vorher mit ausdrücklicher Bezeichnung des Materials von den marmornen Bildern des Praxiteles gesprochen hat, muß sie wohl von Bronze gewesen seyn. Ohne Zweifel waren auch die saltantes Lacaenae (Plin. l. l.) runde Figuren von Bronze und bildeten eine Gruppe, da unter den vielen von Plinius benahmten Werken der Statuare keine andre als runde Arbeiten zu verstehn sind, und Plinius also um so mehr die Ausnahme von der Regel hätte andeuten müssen. Schon darum möchten also die fünf Tänzerinnen auf einem borgheſischen Relief nicht, wie Meyer G. d. K. S. 96. vermuthet, einer halbrunden Arbeit des Callimachus nachgebildet seyn können, noch weniger aber, weil jene mit langen und flatternden Gewändern dargestellt sind, die Spartanerinnen hingegen den kurzen aufgeschürzten Chiton trugen.

Des bronzenen Leuchters im Tempel der Polias ist oben schon gedacht, auch inwiefern er zur Bestimmung des Zeitalters des Künstlers dient. Winckelmann

11) S. noch über die drei Beinamen den Nachtrag des Herausgebers unter III.

berechnete es auf eine andre Weise (Ueber die Baukunst, Werke Bd. I. S. 382.), die weniger sicher ist, weil die corinthische Säulenordnung nicht als Erfindung des Callimachus angesehn werden kann. Wir müssen ihn der Zeit von jener Arbeit nach unter die Künstler rechnen, die zwischen Ol. 90. u. 100. fallen, und wenn wir ihn unter diesen im Verzeichnisse des Plin. (XXXIV, s. 19.) vergebens suchen, so giebt uns Pausanias Aufschluß darüber. Callimachus hatte wenig große Werke ausgeführt, er stand den ersten Meistern an Erfindung, und in der Wahl großer Gegenstände nach, und dies konnte nicht anders seyn, da seine Kunst auf die höchste Vollendung in den einzelnen und kleinsten Theilen eines Werks gerichtet war.

Einen solchen Fleiß nun vermißte Winckelmann an dem Basrelief im capitolinischen Museum (M. Cap. T. IV. t. 43.) [12]), worauf Καλλιμαχος ἐποιει eingeritzt ist; dagegen fällt das Harte, Steife einer ältern Kunstperiode in die Augen, weswegen Winckelmann (Werke Bd. V. S. 220 f. VII, 144 f.) das Werk einem andern Künstler beylegte, und die Inschrift für Betrügerey irgend eines Alten erklärte. Was Letztres betrifft, hatte Winkelmann ganz recht. Wer einige Bekanntschaft mit der Beschaffenheit der atheniſchen In-

12) Andere, theils frühere Abbildungen s. in Fontanini Antiq. Hort. l. 6. Montf. A. E. T. I. pl. 174. Winckelm. Monum. ined. vor dem Tratt. prelim., die neueste in den Abbild. zu Meyer's Gesch. d. K. Taf. 5. Der Faun allein in Winck. W. V. B. Taf. V.

schriften vor dem peloponnesischen Krieg hat, wird finden, daß die auf dem Relief nicht in der Zeit geschrieben seyn kann, in welcher die Bildhauer solche Figuren bildeten. Die Lettern sind so gerade und von so gleicher Größe, und von der Form wie auf den Titeln aus den neunzigern Olympiaden, und das X hat nicht die ältere Gestalt dieses Buchstaben, nemlich +. Aber die Arbeit weist uns um zwanzig Olympiaden zurück [13]). Wollte man nun annehmen, der Styl der Arbeit sey dem ältern nachgeahmt, so müßte auch ebensowohl die ältere Schreibart nachgeahmt worden seyn, damit Beydes übereinstimme. Jetzt steht es im Widerspruch. Hätte demnach ein älterer Callimachus, den Meyer G. d. K. 95. und Sillig Catal. artif. p. 128. annehmen, das Relief gemacht, so würde der Nahme auch mit den Lettern seiner Zeit geschrieben seyn, etwa wie die Inschriften auf den olympischen Helmen, Corp. Inscr. I. N. 16. 30., oder die an der Plinthe einer kleinen Bronze im Museum Nani, s. das. N. 6. So wie er geschrieben ist, hätte ihn der Callimachus, den wir kennen, geschrieben, aber nicht der, welcher das Relief verfertigte. Können wir nun noch anstehn, dies für ein ψευδεπίγραφον zu erklären, und den zweyten vermeintlichen Callimachus aus der alten Künstlerliste wieder auszustreichen?

13) Was Winckelmann über das X sagt, daß es durch KH ausgedrückt seyn müßte, läugnen zwar Thiersch und Rose, Inscr. proleg. p. XXIV., allein Böckh hat im Corp. Inscr. die Aechtheit der columna Naniana, wo KH für X und *IIII* für Φ vorkommt, vertheidigt.

Colotes.

Ob Plinius und Pauſanias von einem und demſelben ſprechen, oder ob es zwey Statuare des Nahmens gegeben habe, darüber ſind die Meynungen getheilt. Junius unterſchied ſie, Heyne, Opusc. V, 368. u. 390. ordnete ſie nach ihrem Zeitalter, auch Thierſch, Epochen III. S. 78., Quatremère = de Quincy, Jup. Ol. 235 f. u. 360 f., Meyer G. d. K. II. S. 81., Clarac, Descript. etc. im tableau chronol. p. 383. 403. nehmen zwey Colotes an, weichen aber in Abſicht des Zeitalters derſelben wieder von einander ab. Böckh, Corp. Ins. I. p. 40. 41. iſt andrer Meynung, und Sillig im Catalog. p. 158 f. iſt ihm beygetreten [14]).

---

14) Was Sillig von Colotes ſchreibt, ſcheint mir nicht kritiſch genug. Er hätte nicht die beyderley Nachrichten gleich vermiſchen, ſondern jede erſt für ſich behandeln ſollen. So heißt es aber von Anfang: Statuarius, cuius aevum ita incertum est, ut eum partim Phidiae, partim Pasitelis, qui Pompeii M. aetate vixit, aequalem recte(?) dicere possis. —

Thierſch a. O. ſpricht erſt von Colotes, dem Schüler des Phidias und fährt dann fort: „auch der Tiſch zu Olympia wird ihm von Pauſ. beygelegt", wo alſo ſchon angenommen iſt, Pauſ. meyne denſelben. Dagegen aber ſtreitet ſeine Angabe eines andern Meiſters, des Paſiteles, und dies verwickelt die Frage noch mehr, indem der Paſiteles des Plinius hereingezogen wird, der an 400 Jahre ſpäter als Phidias lebte. Nun ſoll gar Plinius, der kein Wort

Halten wir die Nachrichten von Colotes gegen einander, so stimmen sie insoweit überein, daß er in Gold und Elfenbein zu Olympia gearbeitet hatte, und hierauf stützt sich Böckh's Behauptung; prüfen wir aber die Erzählung des Pausanias im Zusammenhang mit den Nebenumständen, so können wir den Colotes, dessen er V, 20. erwähnt, nicht mit dem des Plinius XXXIV, 19, 27. XXXV, 34. verwechseln.

Der Junotempel zu Olympia enthielt eine Menge Werke alter Meister von Gold und Elfenbein, kleine Statuen von vielen Gottheiten, die Pausanias V, 17. benennt, und als sehr alt angiebt: dann beschreibt er weitläufig den Kasten des Cypselus, und im 20. Cap. folgen noch Anatheme, die er zwar nicht ausdrücklich alt nennt, die es aber gewiß waren. Denn eins sollte ein Spielzeug der Hippodamia, das andre der Discus des Iphitus gewesen seyn. Hiemit in Verbindung gedenkt er des Tisches von Gold und Elfenbein, auf welchem die Kränze für die Sieger in den olympischen Spielen ausgestellt wurden, und diesen hatte Colotes

---

von ihm sagt, für dies späte Zeitalter stimmen, weil sein Colotes Philosophenstatuen gemacht hatte, die erst nach der Gründung der Philosophenschulen aufgekommen seyn konnten. — Das Resultat der Untersuchung ist dann, daß der Schüler des Phidias von dem Schüler des Pasiteles zu unterscheiden sey. Ohne Zweifel hält also Thiersch den Pasiteles des Pausanias für einerley mit dem des Plinius, d. i. dem zu Luculls Zeit, und den Colotes, seinen Schüler, für einen weit jüngern Künstler als den andern Colotes.

von Paros gemacht, der Schüler des Paſiteles. Im Heräum alſo, ſehn wir, wurden die älteſten aus Gold und Elfenbein zuſammengeſetzten Bildwerke aufbewahrt, viele verfertigt von Lacedämoniern aus der Schule des Dipönus und Scyllis zwiſchen der 50ſten und 60ſten Olympiade. Damals ſchon ließen alſo die Eleer zu Olympia dieſe Art Kunſtarbeiten machen, und da ſchon früher, wie der Kaſten des Cypſelus beweiſt, auch das Hausgeräthe mit Gold und Elfenbein ausgeziert war, ſo iſt es ſehr glaublich, daß bald ein ſo nothwendiges Meuble, wie der Tiſch für die Siegeskränze, nicht weniger koſtbar und prächtig gemacht wurde, und daß die Eleer die Verfertigung nicht hatten bis zur Ankunft des Phidias in Olympia anſtehn laſſen, wo dann erſt der Colotes, der dem Plinius zufolge Schüler deſſelben war, ihn gemacht hätte. Wir haben demnach wohl Grund, den Tiſch theils wegen der Verbindung, in der er mit andern ſehr alten Anathemen von Pauſanias angeführt wird, theils wegen des frühen Geſchmacks an dieſer Art Geräthe, für ein viel älteres Werk als aus dem Zeitalter des Phidias zu halten [15]). Hievon zeugt auch die Ungewißheit über das Vaterland des Colotes, und noch mehr, was als Sage im Text des Pauſanias ſteht, den

15) Tiſche werden unter dem Tempelgeräthe mehrmals erwähnt; auf einer böotiſchen Inſchrift, jetzt im Museum Britann. Synops. Nr. 302., welche den Schatz im Amphiareion verzeichnet, kommt vor: τινὰ τῶν ἐπὶ τῆς τραπέζας ἀργυρωμάτων. Es ſtand Silberzeug darauf. S. Oſann Sylloge p. 200. u. 216., wo Mehreres darüber beygebracht iſt.

ich aber für unrichtig halte. Colotes sollte von Hercules abstammen. Wo findet sich eine ähnliche Ableitung eines Künstlers der historischen Zeit, ja selbst der mythischen, von einem Heroen? Sie hat niemand befremdet, und würde doch wohl ein Beweis für sein Alterthum seyn[16]); ich will aber keinen Gebrauch davon machen, weil, meiner Ueberzeugung nach, Pausanias nicht ἐξ Ἡρακλέους geschrieben hat. Denn es ist ja keine Berichtigung dieser Sage, die er giebt, daß Colotes aus Paros war. Als Parier konnte er dennoch ein Abkömmling von Hercules seyn. Das Vaterland war es, was Pausanias in den Schriften über die Künstler richtiger angegeben fand. Nicht ἐξ Ἡρακλείας, von Heraclea (der pontischen als der berühmtern Stadt des Nahmens, den viele führten), sondern von Paros war Colotes, den genauen Nachforschungen nach, die Pausanias benutzt hatte. Wäre er ein sonst durch andre Werke bekannter Künstler gewesen, und hätte zu Phidias Zeit gelebt, konnte es dann Mühe gekostet haben, sein Vaterland auszumachen? Dies war der Fall nur bey einem Meister aus früherer Zeit, nicht bey einem Schüler des Phidias. Ferner nennt Pausanias auch einen ganz andern Lehrer, den Pasiteles, aber unglücklicher Weise ist hier eine Lücke, welche uns eine Nach-

16) Daß indeß mitunter Private, und, wie es scheint, nicht gerade aus sehr alter Zeit, ihr Geschlecht von einem Gott ableiteten, davon ein Beyspiel Paus. VI, 10. noch eins VI, 11. 2. [In Inschriften finden sich mehrere, auch noch in Römischer Zeit. Herausg.]

richt entzieht, die vielleicht den Streit über den Künstler entschieden hätte. Pausanias hatte weiter auch den Lehrer des Pasiteles genannt, vielleicht einen jener alten Toreuten, deren Werke im Heräum standen. Πασιτέλης δὲ αὐτὸν διδαχθῆναι — — — — —. S. hievon unter Pasiteles.

Daß auch dieser ein ganz andrer, und weit älterer Künstler seyn müsse als der von Plinius gerühmte, bemerkte Heyne a. O. S. 390. [17]); und Marini, Iscriz. Alb. 175., tadelte ebenfalls die Verwechslung von beyden. Böckh erkennt auch einen ältern Pasiteles für den wahren Lehrer des Colotes, den Phidias aber für den von Plinius ihm untergeschobenen. Da Colotes am olympischen Jupiter mitgearbeitet habe, möge Plinius ihn für einen Schüler des Phidias gehalten haben. Wäre das wirklich nur Vermuthung des Plinius, so müßte man sie für gegründet ansehn, da Phidias lieber seine Schüler als andre zu Gehülfen genommen haben wird. Aber dann müßte Plinius nichts davon gewußt haben, daß Pasiteles der Lehrer war, und dies läßt sich nicht wohl bey seiner Belesenheit in den griechischen Schriften über die Kunstwerke und Künstler denken, so wenig als es von der andern Seite glaublich ist, daß Pausanias

17) Böckh thut Heynen unrecht, wenn er ihn gerade das Gegentheil behaupten läßt: Pasitelem autem Colotae magistrum eum fuisse, qui sub L. Lucullo floruit, vix cuiquam Heynius persuaserit. Und Heyne sagt doch: eadem aetas (Lucalli) vidit — Pasitelem, diversum illum a multo antiquiore, cuius discipulum Colotem Parium memorat Pausanias.

in den Büchern, die er zu Rathe gezogen hatte, nichts von dem Antheil sollte gefunden haben, den Colotes an dem Meisterwerke des Phidias hatte. Auf eine andre Weise will Sillig die zweyerley Nachrichten vereinigen, und dem Colotes zwey Lehrer geben, wie Apelles mehrere hatte. Den berühmtesten sollte also Pausanias, oder vielmehr seine Gewährsmänner nicht genannt haben, sondern einen viel weniger bekannten?

So stoßen wir also auf mancherley Schwierigkeiten, oder wir machen sie uns vielmehr selbst, wenn wir einen Colotes annehmen, statt zwey eines Nahmens. Ist denn dies in der Künstlergeschichte so ungewöhnlich, daß zwey zu verschiedenen Zeiten dieselbe Kunst getrieben, und an einem Orte, an dem, wo viele und immer Beschäftigung fanden, gearbeitet haben? Nahm doch Böckh kein Bedenken, zwey attische Aristocles nach Olympia zu versetzen.

Ein älterer also war der von Pausanias gedachte, den Plinius nicht kannte, oder nicht erwähnt, weil er wie Pasiteles, sein Lehrer, vor der Periode lebte, mit welcher er seine Künstlerfolge anfängt. Pausanias sah nur das eine Werk von ihm zu Olympia, den Tisch, den Meyer, G. d. K. II, 81., und Clarac in dem tableau chronolog. des artistes, Descript. des antiq. p. 403., mit dem Künstler irrig um viele hundert Jahre jünger machen, und in einer Zeit verfertigen lassen, wo es den gesunkenen und verarmten Griechen an Geld zu einem so kostbaren Geräthe fehlte.

Den zweyten Colotes, den Schüler und Mitgehülfen des Phidias, kennt nur Plinius und führt ihn

als Statuar auf XXXIV, 19, 27.; denn die Philosophenstatuen von ihm waren von Bronze, Colotes hatte aber auch Statuen von Elfenbein und Gold gemacht, nahmentlich den Aesculap zu Cyllene, Strabo VIII. p. 337. D. (ξόανον ἐλεφάντινον, wobey Gold nicht ausgeschlossen wird, vgl. dasselbe Buch p. 353. D.). (Unzuverlässiger ist die Nachricht des Eustath. ad Il. B, 603. (καὶ ὅρα, ὅτι οὐχ ὁ Διόνυσος Κολώτης κατὰ τὴν ἀσυντήρητον παράδοσιν, ἀλλὰ τεχνίτης ἀγάλματος Διονύσου ὁ Κολώτης) von einem Bacchus, dessen Platz auch nicht angegeben ist.) Ob die Minerva zu Elis, welche Plin. XXXV, 34. als Werk desselben Colotes anführt, aus eben den Stoffen war wie der Aesculap, ist ungewiß. Thiersch a. a. O. glaubt, weil ihr Schild auf der innern Seite bemahlt war, deute dies auf ein toreutisches Werk aus Gold und Elfenbein. Die Mahlerey aber kann auch Email gewesen seyn, wie am Gewande Jupiters (S. über den Tempel u. d. Stat. Jup. S. 158 f.), und der Schild dann von Bronze, wie die ganze Statue. Aus Uebereilung hat Thiersch hier das tectorium bey Plin. XXXVI, 55., die Tünche im Innern des Tempels dieser Minerva, ganz mißverstanden. Panänus hatte den Gypskalk mit Milch und Saffran versetzt, nicht das Dach kunstreich ausgeführt. Dies waren außer seiner Mithülfe am Jupiter die eigenen Werke, die Pausanias gewiß nicht vergessen hätte, wenn sie noch zu seiner Zeit in Cyllene und Elis vorhanden gewesen wären. Denn elfenbeingoldne Statuen fanden sich nicht so häufig als andre. Aber weil sie öfter der Reparation bedurften, und, wenn

dieſe verſäumt wurde, leicht zu Grunde giengen, mag die zu Cyllene, ehe Pauſanias hinkam, ſchon nicht mehr geſtanden haben. Cyllene war, wie Strabo ſagt, ein mittelmäßiger Flecken, der alſo vermuthlich die Koſten der Erhaltung ſeines Aesculaps nicht hatte aufbringen können, und die Statue verfallen laſſen. Genug, Pauſanias muß weder dieſe, noch die Minerva angetroffen haben, welche, wenn ſie von Bronze war, Elis, wer kann wiſſen wie, verloren hatte.

Wegen der Philoſophenſtatuen äußert Thierſch eine Bedenklichkeit, die mir unerheblich ſcheint. Als Claſſe könnten ſolche, ſagt er, vor dem Entſtehn der Philoſophenſchulen in Athen nicht vorgekommen ſeyn, und demnach würde der Plaſte Colotes erſt in das Zeitalter der macedoniſchen Herrſchaft fallen. Müſſen denn dieſe Philoſophen gerade Stifter von Schulen geweſen ſeyn? Lebten nicht auch Philoſophen während und nach dem peloponneſiſchen Kriege, und kann nicht Colotes, der jünger als Phidias war, einige, die Zeitgenoſſen von ihm waren, in Bronze abgebildet haben? Wir finden einen andern Philoſophen-Bildner Damocritus bey Plin. XXXIV, 19, 28., deſſen Meiſter Piſon Ol. 94. blühte (Pauſ. X, 9. vgl. VI, 3, 5.), der alſo, wenn auch etwas ſpäter als Colotes, doch vor der macedoniſchen Periode gearbeitet hat.

Ob in der verſtümmelten Inſchrift des canelirten Säulenfragments (Inscr. Oliveriana) Böckh C. Inscr. I. n. 24. ΤΩ ΠΑΡΙΩ ΠΩΙΗΜΑ Κ ..... das Κ Κολωτεω auszufüllen iſt, wie Böckh ſehr ſcharfſinnig vermuthet?

Cleomenes,
Bildhauer.

Lanzi im ragionamento su l'ara d'Alcesti (Opere postume T. I. p. 349-52.), Visconti sur les Sculpteurs grecs, qui ont porté le nom de Cleomène. Décad. philosoph. et lit. an. X. n. 33. 34. übersetzt in N. Bibl. der schön. Wiss. u. K. 68. B. 1tes St. p. 3-28. vgl. was in der Notice des Statues etc. bey N. 83. u. 123. gesagt ist.

Außer Plinius erwähnt kein Schriftsteller eines Künstlers dieses Nahmens. Asinius Pollio hatte Thespiaden des Cleomenes, Plin. XXXVI, 4, 10. In welcher Zeit er lebte, woher er, wer sein Vater war, sagt Plinius nicht. Sehr berühmt scheint er nicht gewesen zu seyn, oder doch nicht viel berühmte Werke geliefert zu haben, da er nicht in der Reihe der nach der Zeit geordneten Bildhauer bey Plinius vorkommt, und außer den Thespiaden weder bey diesem noch bey Pausanias Statuen von ihm genannt werden. Ob jene Thespiaden aus Griechenland nach Rom gebracht, oder von dem Künstler etwa zu Rom gemacht waren, bleibt auch ungewiß. Auf jeden Fall hat er vor August, oder spätestens zu dessen Zeit gelebt, welches auch das Zeitalter des Pollio ist.

Bey diesem Mangel schriftlicher Nachrichten fällt die im Verhältnisse zu andern Künstlern große Anzahl von vorhandnen Kunstwerken auf, an denen sein Nahme

ſteht. Der gewöhnliche Fall iſt hier alſo ganz umgekehrt. Von den berühmteſten griechiſchen Meiſtern, die viel gearbeitet hatten, iſt nicht ein einziges Werk übrig, mit ihrem Nahmen: von mehreren weit weniger bekannten giebt es eine und die andere Arbeit, an der ſie ſich als die Urheber angeben. Aber nicht weniger als ſieben alte Denkmähler ſind mit dem Nahmen Cleomenes bezeichnet, von welchen zwey zugleich das Vaterland und den Vater des Künſtlers angeben, die übrigen aber Beydes verſchweigen. In der angez. Schrift Visconti's ſind ſie von p. 5. an verzeichnet. Freylich ſind die Inſchriften nicht alle unbeſtritten, auch noch nicht alle gehörig unterſucht, und von erwieſener Aechtheit.

1. Die auf der Schildkröte des ſogenannten Germanicus, im pariſer Muſeum, ſ. Musée des Antiques par Bouillon Livr. X. 4. Monumens du Mus. Nap. T. IV. pl. 21. u. a. Die Inſchrift iſt auch in der Notice N. 83. Κλεομενης Κλεομενους Αθηναιος εποιησεν. Daß Maffei und Andre ihrer nicht erwähnen, machte Lanzi zweifelhaft, ob die Statue und die Inſchrift nicht, jede beſonders gefunden und dann verbunden worden. Dagegen läßt ſich nichts einwenden gegen

2. die an einer runden Ara mit Relief, welches nach Lanzi's Meynung die Fabel der Alceſte, nach Uhden das Opfer der Iphigenia vorſtellt, in dem Muſeum zu Florenz. Als in neuerer Zeit dies Monument vom Schmutz gereinigt wurde, entdeckte Lanzi bey den Figuren beygeſchriebene Nahmen, die

er nach vorgefaßter Meynung las, Uhden aber
wiſcht und undeutlich erklärt, und den des A
Κλεομενης ἐποιει, ohne Nahmen des Vaters
Vaterlandes, wie im Plinius.

3. Sehr beſtritten, ja geradezu für Be
klärt [18]) iſt die Inſchrift an der Plinthe der
ſchen Venus Κλεομενης Απολλοδωρου ΑΘηναιο
σεν. Als die Statue in Paris war, konnte
nauere Unterſuchung von Viſconti angeſtellt
welches bey der Abfaſſung der genannten Schr
nicht geſchehn war. Das Reſultat davon muß
Notice nachgetragen, und das, was dort p. 8
ſagt iſt, berichtigt werden. Das Stück der
nemlich, woran die Inſchrift ſteht, iſt zuverläſ
ſo wie auch dieſe Inſchrift ſelbſt. Aber ſie iſt
dichtet, ſondern von der alten Plinthe, welche
nem größern Stück Marmor umgeben wurde,
ſes übertragen. Sie war aber verwiſcht und a
hin und wieder, woher die verſchiedenen Leſeart
men, die man auf den ältern Kupferſtichen und
Abgüſſen der Venus findet, welche vor ihrer Ab
nach Florenz gemacht ſind, wo bald Διομηδης

18) Von Gori, Lanzi und den florentiniſchen An
aus der nicht unwahrſcheinlichen Urſache, wie V
ſagt, weil ſie lieber die Statue als das Werk
rühmtern Meiſters angeſehen wiſſen wollten. Stä
ziteles, oder Skopas, Alkamenes geſchrieben, ſo
die beſtrittene Aechtheit vertheidigt — eine Be
die übrigens nicht das vortheilhafteſte Licht auf di
heitsliebe dieſer Gelehrten werfen würde.

εποιει u. a. ſteht. S. hievon d. gedachte Schrift p. 10-12. Bey der Reſtauration zu Florenz, welche nöthig war, weil auf dem Transport die Statue Schaden gelitten hatte (Richardſon, T. II, 223., deſſen Zeugniß Viſconti nicht bezweifelt), iſt alſo die Inſchrift ſo eingehauen, wie ſie jetzt ſteht. Allerdings läßt es ſich nicht denken, daß ſie erdichtet, oder von einer andern Antike entlehnt wäre. Im erſtern Falle hätte man den Nahmen eines berühmtern Künſtlers gewählt, im letztern nicht den des Vaters verändert, noch fehlerhaft copirt επωεσεν, welcher Fehler dem neuern Copiſten des nicht ganz lesbaren Worts an der alten Plinthe zur Laſt fällt [19]). — Höchſtwahrſcheinlich hatte alſo ein Cleomenes, Apollodors Sohn, von Athen, die Venus verfertigt, und ſo haben wir zwey Cleomenes, deren Väter wir nahmentlich wiſſen. Noch nicht gehörig geprüft und außer Zweifel geſetzt ſind

4. 5. 6. 7. die Inſchriften der vier Statuen der pembrokeſchen Sammlung mit dem Nahmen des Künſtlers. Eine Euterpe, eine Amazone, ein junger Faun und ein Amor ſind die Statuen, wovon die beyden letztern in der Description of the antiquit. of Wiltonhouse ſtehn. Lieſet man die Geſchichte des pembroke-

19) [Dieſer Artikel iſt nicht aus den letzten Jahren des Verfaſſers; ſonſt würde auf die ſehr probable Rechtfertigung der Form ΕΠΩΕΣΕΝ aus der Pronunciation des gemeinen Lebens, welche Thierſch Epochen S. 288. der neuen Ausg. gegeben, ſo wie auf einiges Andre der dort mitgetheilten Unterſuchungen Rückſicht genommen worden ſeyn.]

schen Museum (Dallaway übers. v. Millin T. I. p. 296 f.), wie und woher die Büsten und Statuen zusammengebracht sind, so kann man sich der Zweifel an der Aechtheit der Inschriften nicht erwehren. Welch ein unerklärbarer Zufall hat hier so viele Werke eines alten Meisters zusammengeführt? In den ersten und größten Sammlungen Italiens stößt man selten auf eine Statue mit Inschrift, geschweige auf mehrere von einem darauf genannten Meister, und diese britische allein sollte vier von einem haben? Wie, wird vielleicht aber jemand einwenden, konnte man sich einfallen lassen, diesen Nahmen zu erdichten, und so oft zu wiederhohlen? Allein bekannt war der Cleomenes im 17ten Jahrhund. durch den Germanicus, und diese vermeintliche Porträtfigur eines berühmten Römers mehr als andre Statuen. Sie stand in Frankreich, als Mazarin dort sammelte, und aus dessen Sammlung kamen Antiken in die pembrokesche. Also eine Entstehung des Betrugs läßt sich als möglich wohl nachweisen, und Heyne hatte wohl nicht unrecht, wenn er sagte, es müsse eine Zeit gewesen seyn, wo man mit dem Nahmen des Cleomenes freygebig war. Wundern muß man sich daher über Visconti, daß er mit so vieler Schonung die pembrokeschen Marmors behandelt [20]). Nichts destoweniger warte man vor der Hand ab, daß ein Kenner der alten Sculptur und Paläographie die Inschriften erst prüfe, und halte sich an die, worüber wir besser unterrichtet sind.

20) P. 16., wo er auf sie zurückkommt, sagt er blos: wir kennen ihre Aechtheit nicht.

Was die an der Ara betrifft, so kann sie uns zur nähern Kenntniß des Zeitalters des Cleomenes nichts helfen. Das Relief ist zwar abgezeichnet, der Styl der Arbeit untersucht, aber nicht mit den Statuen verglichen, ob sich etwa daraus ergiebt, daß der Meister entweder derselbe seyn kann, von dem die Venus herrührt, oder eben der, welcher sich zu dem vermeynten Germanicus bekannt hat, oder keiner von beyden. Weit weniger kommt in Betracht, und noch unentschiedener bleibt es, ob der Apollodor, der Vater des einen Cleomenes, einer von den sonst bekannten Künstlern dieses Nahmens war. Wir lesen von einem Modellirer, von einem Bildgießer, von einem Mahler (S. Junius), und wissen nicht, wie viel Personen das waren. Der Mahler hat vor Zeuxis gelebt, und dessen Sohn kann Cleomenes nicht gewesen seyn, da dieser in seiner Venus sich als Künstler einer spätern Periode, wo die Kunst in der Grazie das Höchste erreicht hatte, gezeigt hat. Mit Recht verwirft Visconti p. 15. alle die Vermuthungen über den Apollodor, und die darauf gebauete Bestimmung des Zeitalters von Cleomenes [21]).

---

21) Lanzi setzt am Ende des Ragionamento den Cleomenes in das Zeitalter der höchsten Kunstblüthe (den Cleomenes nemlich, der die Ara und die Thespiaden verfertigt hatte, hält er für einen und denselben Meister, weil Plinius nur einen des Nahmens kennt, und von ihm eben so wenig als die Ara den Vater und Geburtsort anführt). Asinius habe in seinem Museum die Werke der berühmtesten Griechen vereinigt, des Scopas, Praxiteles ꝛc., deren Zeitalter wir kennen. Die andern, von denen wir es nicht wissen, müß-

Das ſicherſte Zeichen, wodurch es erkannt werden kann, iſt unläugbar die Form der Buchſtaben. An dem Germanicus iſt das Σ ſo geſtaltet C, ebenſo ſieht es an vielen Philoſophenhermen aus, die in den römiſchen Villen ausgegraben ſind. Es war im letzten Jahrhund. vor Chr. G. gebräuchlich, und ſteht ſo auf Münzen. Aber wie lange hat es dieſe Geſtalt behalten? Es iſt leichter und geſchwinder einzuhauen als das runde C oder als Σ, weil es, wie die andern Buchſtaben aus graden Strichen beſteht, weswegen auch das O ganz viereckig iſt □, eben ſo das Θ, ⊟. Deswegen kann es auch lange beybehalten worden ſeyn. Mithin läßt ſich hieraus an und für ſich kein genauer, ſondern nur ein weiter Zeitumfang ausmitteln. Auch nicht aus der

---

ten wenigſtens nicht lange nach jenen, und bis gegen Alexander gelebt haben, als Apollonius und Tauriscus, die Meiſter des toro Farnese, der Stephanus, von dem die albaniſche Caryatide herrührt. Nach Alexander ſey die Kunſt in Griechenland geſunken, und wenn ſie nach Ol. 155. wieder ſich erholt hätte, wären die Künſtler jenen ältern bey weitem nicht beygekommen, und von dieſen habe Pollio nichts aufgenommen: eben dieſe hätten in Italien gearbeitet, aber an der Ara zeige ſich nichts vom römiſchen Coſtüme. Cleomenes gehöre alſo unter die Meiſter der lyſippiſchen oder praxiteliſchen Schule. Die Lettern der Nahmensinſchrift wären ganz wie die auf den gleichzeitigen Münzen geſtaltet; was bey dem vermeynten Abmet beygeſchrieben iſt ΑΔΟΣ (wo das Sigma rund, nicht wie im Nahmen des Künſtlers eckig [Σ] iſt), ſey ſpäter zugeſetzt. Dann komme auch die Zeichnung und der Character nach dem Urtheil der Kunſtverſtändigen mit dem von Lyſipp angegebenen Styl überein.

Statue selbst. Zugegeben, daß sie einen Römer vorstellt, daß der Kopf, aus dessen Haarschnitt Visconti dies folgert, ursprünglich zur Statue gehört hat, obgleich er nach Andrer Urtheile nicht ganz das gehörige Verhältniß zum Körper zeigt, so muß freylich das Werk von einem griechischen Künstler gemacht seyn, nachdem sich Römer von ihnen in Marmor abbilden ließen, nach der Unterjochung Griechenlands, und wir hätten den Anfang der Periode gewonnen, in der Cleomenes gelebt haben kann; aber das Ende? Der Meister der Venus war Sohn eines Apollodor, ob aber der Vater des vorhergehenden? Glaublich ist dies allerdings, beyde Künstler nennen sich Athener, hatten also ein Vaterland, der Sohn pflegte gewöhnlich die Kunst oder Beschäftigung des Vaters zu ergreifen. Aber sehr viel kommt darauf an, ob der ältere Cleomenes, der Meister der Venus, derselbe ist, von welchem die Thespiaden in Asinius Museum waren, und ob diese Thespiaden dann eben die sind, welche Mummius aus Griechenland nach Rom brachte. Ließe sich beydes erweisen oder wahrscheinlich machen, so würden wir die Folgerungen, die Visconti daraus zieht p. 26. 27., zugeben müssen [22]). Alsdann

22) Es sind die:

1) Aus Plinius und Cicero sey erwiesen, Cleomenes habe vor der Zerstörung Corinths gelebt. Anm. Ja, wenn zu erweisen stände, daß die Thespiaden ad aedem Felicitatis von ihm waren, welches vielmehr nicht der Fall ist.

2) Aus Denkmählern ist erwiesen, ein Cleomenes Cleomenis hat gelebt, wie griechische Künstler Römer abgebildet haben, nach der Zerstörung Corinths. Anm. Ja! doch nur

hätte freylich der ältere Cleomenes vor oder zur Z Zerstörung Corinths, d. i. spätestens gegen das des 6ten Jahrh. v. R. E. gelebt, und hiemit wä das Zeitalter des Sohns, von dem der sogenannt manicus herrührt, ausgefunden. Allein daß die piaden des Cleomenes, Plin. XXXVI, 4, 10., die seyn können, welche aus Thespiä im Anfa siebenten Jahrh. n. E. R. weggeführt wurden, XXXVI, 4, 12. vgl. Cic. Verr. VI, 2. habe i ter dem Artikel Thespiaden gezeigt.

[In diesem Artikel, der sich unter andern ku thologischen in den Völkelschen Papieren findet, dieser umsichtige und prüfende Archäolog, daß daran nicht zu denken sey, daß die Thespiaden Visconti wollte, Musen gewesen seyen, vielmehr nur an die aus Hercules Fabel bekannten Töcht Thespios oder Thestios gedacht werden. Solche piaden, die man gern zur Zierde von Säulenhall Tempel des Hercules gebraucht zu haben scheint, außer Cleomenes auch Euthycrates, der Sohn d

---

bedingt, wenn der Kopf des sogen. Germanicus ni ter dem Tronk aufgesetzt, oder zum Porträt gemac

3) Es gab zwey verschiedene Cleomenes. Richti

4) Cleomenes, der Vater des Meisters von G cas, kann der Cleomenes Apollodori seyn.

5) Cleomenes Apollodori ist wahrscheinlich der der Thespiaden u. lebte gegen Ende des 6ten Ja R.; sein Sohn Cleomenes, Meister des Germ blühte also im 7ten oder nach 608. [Dagegen e Einwendung gegen 1.]

ſipp, in Bronze. Daß nun aber die Cleomeniſchen Thespiaden nicht die durch Mummius aus Thespiä gebrachten ſeyen, ſchließt der Vf. beſonders aus der von Viſconti überſehenen Nachricht Strabo's (VIII. p. 585. Almelov.), nach welcher Lucull die von Mummius erhaltenen Statuen der Felicitas, welcher er einen Tempel und Portico erbauen ließ, auf eine bindende und unwiderrufliche Weiſe geweiht hatte. In dieſem Heiligthum ſtanden aber die Thespiaden nach Cicero und Plinius, und zwar die durch Mummius von Thespiä fortgebrachten Thespiaden, die alſo offenbar zu jenen von Lucull geweihten Statuen gehörten. Wenn nun auch dieſer Tempel, wie Viſconti aus einer Stelle des Dio Caſſius ſchließt, in Julius Cäſar's Zeit zerſtört worden wäre: ſo, bemerkt der Vf., bleibe doch immer unbegreiflich, wie die Statuen, welche der Gottheit geweiht und öffentliches Eigenthum waren, in den Beſitz eines Privatmanns hätten übergehn können. Folglich, wird geſchloſſen, müßten die Thespiaden von Cleomenes, welche Aſinius Pollio unter Auguſtus beſaß, von jenen durch Mummius nach Rom gebrachten verſchieden geweſen ſeyn. Sitae fuere Thespiades ad aedem Felicitatis, ſage Plinius von den Thespiaden des Mummius, weil dies Heiligthum zu Kaiſer Claudius Zeit abbrannte, wobey ſie wahrſcheinlich wie die Venus, quae cum ipsa aede incendio cremata est Claudii principatu (XXXIV, 19, 10.), untergegangen ſeyen.]

Mithin gelangen wir durch dieſe unſtatthafte Verbindung nicht weiter, und das nur iſt zuverläſſig, Cleo-

menes der Urheber der Thespiaden hat vor dem 8ten Jahrh. n. E. R., dem Zeitalter des Asinius, gelebt. —

Die Deutung des sogenannten Germanicus vom Grafen Clarac, der die Statue für den M. Marius Gratidianus hält, welcher 667 u. c. Prätor war, würde den Cleomenes Cleomenis in frühere Zeit zurücksetzen, als man gewöhnlich nimmt. Aber jene Deutung ist unsicher.

Nachträge.

I. Zu S. 104.

Zeit des Agatharchos.

Der Verfasser geht hier von der Voraussetzung aus, daß die letzten Tragödien des Aeschylos Olymp. 76. oder 77. aufgeführt worden seyen, und also Agatharch, welcher in Alkibiades und Zeuxis Zeit noch thätig war, nicht wohl funfzig Jahre vorher, als Scenenmahler für Aeschylos, habe Ruhm erwerben können. Aber man weiß, daß Aeschylos Oresteische Trilogie (Agamemnon, Choephoren und Eumeniden) erst im zweiten Jahre der achtzigsten Olympiade aufgeführt wurde, und wie es auch mit den Reisen dieses Tragikers nach Sicilien stehen mag, so war er damals doch sicher in Athen, und stand der Einübung dieser Tragödien vor. Ich bin fast überzeugt, daß grade für diese Trilogie, die namentlich in dem letzten Stücke, welches theils im Delphischen Heiligthum theils auf der Burg von Athen spielt, viel Gelegenheit zu effektvoller Scenenmahlerei gab, Agatharchos

Kunſt in Anſpruch genommen worden iſt. Damals blühte aber auch ſchon Sophokles; er mag der neuen Kunſt den Impuls gegeben haben; und ſo konnte Ariſtoteles ihm mit Recht die Einführung einer kunſtreicheren Bühnenmahlerei zuſchreiben. Von Alkibiades weiß man, daß er, als Perikles ſtarb (Olymp. 87, 4.), ungefähr zwanzig Jahr alt war; in die nächſte Zeit nach dem Tode dieſes ſeines Vormunds fallen ohne Zweifel ſeine tollſten Jugendſtreiche, und alſo wohl auch die Geſchichte mit Agatharch. Man braucht demnach zwiſchen dieſer und den Decorationsgemälden für Aeſchylos nicht viel mehr als dreißig Jahr zu ſetzen. Wegen Zeuxis muß man allerdings noch an zehn Jahr zur Blüthe des Agatharch zulegen, aber mehr zuzufügen iſt man nicht genöthigt, da Plinius Zeitbeſtimmung für Zeuxis, Olympias 95., ungefähr die Mitte der Blüthe dieſes Mahlers zu bezeichnen ſcheint, die ſchon gegen Olymp. 90. begonnen haben kann: wofür auch die Gleichzeitigkeit des Zeuxis mit Sokrates und dem König Archelaos ſpricht.

Es iſt in dem Aufſatz, zu welchem dieſer Nachtrag gehört, trefflich entwickelt worden, wie Agatharchos Bühnen- und Zimmermahlerei ihn einerſeits zu perſpektiviſchen Studien aufforderte und anregte, anderſeits aber auch zu einem flüchtigen Arbeiten verführte; ſein Zweck, illuſoriſcher Effekt für die Ferne, konnte dabei ſehr wohl erreicht werden. Mit Agatharch ſtellt ſich der älteren Schule des Polygnot, welche in der Compoſition gelehrt und gedankenreich und in der Zeichnung höchſt ſorgfältig, aber im Farbengebrauch überaus ſchlicht und

einfach und auf Täuschung der Augen wenig bedacht war, eine Schule entgegen, die, von ganz andern Prinzipien ausgehend, die Augen der Menge durch den optischen Schein des Körperlichen und Wirklichen zu fesseln wußte. Das Urtheil des Publikums im Ganzen war diesen Alles; sie waren, wie die neuern Musiker Athens, eifrige Diener der Theatrokratie, der Demokratie in der Kunst, über deren verderbliche Wirkungen Platon so bittre Klagen führt: aber wenn sie auch in vielen Stücken von der Strenge der Kunst nachließen, und daher die Skenographie oft als eine Mahlerei für die Ungebildeten dargestellt wird: so wurden doch auch wieder wesentliche Theile der Mahlerei durch sie ausgebildet, und die höhere Stufe, welche Zeuris und zuletzt Apelles erstiegen, wesentlich vorbereitet. In Agatharchos Richtung muß man sich den Architekten und Skenographen Kleisthenes von Eretria, um Olymp. 90., dann den berühmten Skenographen, oder Skiagraphen, Apollodoros von Athen, um Olymp. 93., später (in unbekannter Zeit) den von Plinius erwähnten Serapion, der, ohne einen Menschen mahlen zu können, doch als Bühnenmahler großen Ruhm erwarb, und viele andre fortschreitend denken.

II. Zu S. 121.

Athenis - Anthermos.

Es ist wahr, daß hier einander entgegenstehn auf der einen Seite die Handschriften des Plinius mit An-

thermus oder Anthemus, auf der andern die Scholien zum Aristophanes mit denen, die sie schon im Alterthum ausgeschrieben haben, dem Suidas und der Eudocia, für Athenis. Da aber eben durch diese alten Excerptoren die Namensform bei den Scholien gegen Verdacht später Corruption völlig gesichert ist, da ferner Ἀθήνιδος (denn der Name steht hier im Genitiv) weniger leicht aus Ἀνθέρμου verderbt werden konnte, als Anthermus oder Anthemus aus Athenis entstehen konnte, namentlich wenn der Abschreiber den ersten Namen eben erst geschrieben hatte: so wird es doch immer noch gerathen seyn, den Sohn des Anthermos und Bruder des Bupalos von Chios Athenis zu nennen.

So entscheidet sich auch Petersen in der Einleitung in das Studium der Archäologie N. 286. S. 308. der deutschen Uebersetzung.

III. Zu S. 127.

Κατάτεχνος, Κατατηξίτεχνος, Καικιζότεχνος.

Die Frage nach dem Beinamen des Kallimachos wird immer verwickelter, indem man, früher alle Erwähnungen auf eine Namensform zurückzuführen bemüht, jetzt nicht blos einen doppelten, sondern sogar einen dreifachen Beinamen annimmt, in welchem gleichsam drei Secten einer Künstlerindividualität prismatisch reflektirt werden, und zugleich zwischen den Beinamen unterscheidet, welche Kallimachos sich selbst gegeben oder doch angenommen haben soll, und den minder vortheil-

haften, mit denen ein kritisirendes Publikum ihn charakterisirt habe. Der Herausgeber will dagegen die Möglichkeit hervorheben, daß die neuerlich, von Sillig ans Licht gestellte Form κατατηξίτεχνος, welche bei Pausanias völlig sicher steht, auch überhaupt die allein richtige, und dem Kallimachos eben so von den Zeitgenossen ertheilt, als von ihm selbst anerkannt seyn könnte. Was dieser Beiname bedeute, lehrt hauptsächlich die Stelle des Dionysios (de vi Demosth. p. 1114. ed. R.), welche bei Sillig noch sehr verdorben steht, da sie erst durch einen Pariser Codex ergänzt und berichtigt worden ist, dessen Lesarten, wie die von drei andern, A. G. Becker hinter der deutschen Uebersetzung dieser Schrift von Dionysios, welche 1829 erschienen ist, S. 165. mittheilt. Die Stelle heißt nun so: Οὐ γὰρ δή τοι, πλάσται μὲν καὶ γραφεῖς ἐν ὕλῃ φθαρτῇ χειρῶν εὐστοχίας ἐνδεικνύμενοι τοσούτους εἰςφέρονται πόνους, ὡς τε καὶ φλέβια καὶ πτίλα καὶ χνοῦς καὶ τὰ τούτοις ὅμοια εἰς ἄκρον ἐξεργάζεσθαι καὶ κατατήκειν εἰς ταῦτα τὰς τέχνας· πολιτικὸς δ' ἄρα δημιουργὸς πάντας ὑπεράρας τοὺς καθ' αὑτὸν φύσει τε καὶ πόνῳ, τῶν ἐλαχίστων τινὸς εἰς τὸ εὖ λέγειν, εἰ δὴ καὶ ταῦτα ἐλάχιστα, ὠλιγώρησε. Man sieht, daß κατατήκειν τὴν τέχνην ein sorgfältiges Ausdrücken aller Details der Oberfläche, überhaupt ein Bilden ins Feinste und Kleinste bezeichnet. Dieser Ausdruck muß in den Werkstätten der Künstler gebräuchlich gewesen seyn, aus welchen ihn nur Dionysios für rhetorische Zwecke entlehnt; offenbar ging er von den eigentlichen Plasten aus, welche dem Wachs, mit wel-

chem sie den Erzguß vorbereiten, durch Kneten und Drücken seine Form geben; κατατήκειν drückt ein Kneten aus, welches nicht viel Masse übrig läßt, überall sehr ins Dünne, Feine geht. Nun braucht Dionysios dies κατατήκειν offenbar als einen nothwendigen Theil der genaueren Kunstübung, er will, daß von dem ausgezeichneten Redner dasselbe vorausgesetzt werde. Damit stimmt völlig Pausanias, der durch den Namen κατατηξίτεχνος die ausgezeichnete und unübertreffliche Technik des Kallimachos bezeichnet glaubt. Was die Form des Namens betrifft, so ist zu bemerken, daß diese Gattung von Zusammensetzungen, wo der vorstehenden Verbalwurzel σι angehängt wird, vorzugsweise der alten epischen Sprache angehört; wie sie sich aber im Eigennamen fortwährend erhielt: so bildete man auch noch in der Zeit der Attischen Litteratur eine Menge Beinamen, besonders Spottnamen, auf diese Weise, wie ἐγκαψικίδαλος, κωλυσίδειπνος, διαδρασιπολίτης, ὠλεσίοικος, προδωσέταιρος u. mehr der Art.

Mehr Schwierigkeiten macht die Form κακιζότεχνος. Denn wenn wir die alterthümliche Compositionsweise, in welcher das Verbum mit σι oder ε schließend dem Namen vorantritt, beseitigen — welche J. Grimm gewiß mit vollem Recht als eine Art der uneigentlichen Composition betrachtet, deren Entstehung noch weitere Untersuchung verdient —, ist ein Vortreten des Verbum mit dem gewöhnlichen Compositions-Vocal o nur in wenigen Fällen üblich. Namentlich finden sich solche Compositionen mit φιλο-μισο- ἐθελο- φυγο- und λειπο- oder auch λιπο-, welche Verba alle in einer un-

verkennbaren Verwandtſchaft der Bedeutung unter einander ſtehen. Nach den Zuſammenſetzungen mit μισο- konnte dann ἁλιτόξενος von Pindar gebildet werden. In ὀρσοτριαίνης, ῥιψοκίνδυνος, μιξοβάρβαρος iſt eine Vermiſchung der Compoſition mit σι und der gewöhnlichen vorgegangen. Worte, wie παραβαλέταιρος, hat man kein Recht hieher zu ziehn, da nicht ο, ſondern ε hier elidirt iſt. Man ſieht, daß κακιζότεχνος ziemlich verlaſſen daſteht; und es wird wahrſcheinlich, daß das Wort nicht eher exiſtirt habe, als da irgend ein Abſchreiber des Pauſanias, welcher das gelehrte κατατηξίτεχνος nicht verſtand, es nach eignem Gutdünken bildete. Aber Nichts berechtigt uns, auch bei Plinius dies κακιζότεχνος, etwa neben κατατηξίτεχνος, worauf die guten Handſchriften führen, hinein zu bringen. Plinius ſpricht doch nur von einem cognomen des Kallimachos, und das semper calumniator sui iſt nach dem Zuſammenhange nicht nothwendig Ueberſetzung, ſondern kann auch als eine weitere Begründung des in κατατηξίτεχνος liegenden Vorwurfs dienen. Der Name κατατηξίτεχνος aber iſt zwar einerſeits lobend, aber doch zugleich ſo zweideutiger Natur, daß er recht wohl durch ein nec finem habens diligentiae übertragen werden konnte. Denn es liegt wirklich ſchon in dieſem Namen, daß dem Katatexitechnos am Ende die ganze Kunſt in ſolche Minutien übergeht, ſich ihm gleichſam unter den Händen zerfaſert.

Iſt man auf dieſem Wege ſo weit gekommen: ſo ſieht man nicht recht, warum neben dem ſinnſchweren, gedankenreichen κατατηξίτεχνος noch ein κατάτεχνος

zugelaſſen werden ſoll. Dies wäre allerdings vollkommen richtig gebildet, aber würde doch wohl „gekünſtelt“ heißen müſſen, wie κατάγλωσσος ſchwatzhaft, womit Vitruvius ehrenvolle Deutung „propter elegantiam et subtilitatem artis marmoreae“ nicht recht ſtimmen will. Aber es war ſo leicht, nicht zwar daß Vitruv einen Ausdruck der alten Technik corrumpirt auffaßte, aber daß des Griechiſchen unkundige Abſchreiber aus ΚΑΤΑΤΗΞΙΤΕΧΝΟΣ ΚΑΤΑΤΕΧΝΟΣ machten.

Ohne alſo über die Sache abſprechen zu wollen, glaubt der Unterz. doch ſo viel ſagen zu dürfen, daß als Beiname des Kallimachos nur κατατηξίτεχνος völlig feſtſteht, κατάτεχνος ſehr zweifelhaft, und κακιζότεχνος mehr als verdächtig iſt.

K. O. M.

Probe einer Bearbeitung der älteſten Griechiſchen Inſchriften.

I. Samothrakiſche Inſchrift.

Auf einem Relief mit drey Figuren vom älteſten Styl: der Graf Choiſeul Gouffier fand es auf der Inſel Samothrace, und es lag eine Zeitlang zu Galata, bis es 1816 nach Frankreich mit andern Antiken des Grafen gebracht wurde. Im Verzeichniß derſelben von Dubois ſteht es p. 38. N. 108. Jetzt iſt es im Musée royal (S. Clarac Descript. d. Mus. roy. p. 241. N. 608.), aber an der Endverzierung verſtümmelt. Zeichnung der Figuren mit der Schrift in der Amalthea III. Taf. III. p. 35. u. Millingen Unedited Monum. Ser. II. pl. 1. Homer n. Ant. gez. v. Tiſchbein, fortg. v. Schorn. Heft IX. t. 1. nach einer Zeichnung, die, wie Schorn geſteht, nicht ganz treu iſt. Facſimile der Schrift bey Roſe tab. IV. f. 1. Böckh C. J. I. N. 40. nach Müller's Copie, aber in geraden Linien, nicht wie auf dem Stein. Dieſem in archäologiſcher und paläographiſcher Rückſicht höchſt merk-

würdigen Fragment widmet Böckh nur wenige Zeilen, und doch bietet es vielen und wichtigen Stoff zu Bemerkungen dar. Auch Roſe geht kurz dabey vorüber.

Es fiel Niemand hier die beſondre Art der Epigramme auf dem älteſten Bildwerk um, neben und zwiſchen den Figuren ein, wie wir ſie aus der Beſchreibung des Pauſ. vom Kaſten des Cypſelus V, 17. wohl abnehmen konnten, aber, wenn auch auf Pateren (Spiegeln), Gemmen und Vaſen, doch noch nicht auf einem Werke der Sculptur geſehn hatten. Ebenſo wie hier der Nahme Agamemnon, von der rechten zur linken geſchrieben, ſich um den König herumzieht, ſo wand ſich auf jenem Kaſten die Schrift um die Figuren, und dies ſind die von Vielen ganz mißverſtandenen κλιγμοὶ des Pauſanias (V, 17, 3.).

Der Zeichnung der Figuren, Stellung, Kleidung nach gehört das Relief einer ſehr frühen Kunſtperiode an, und man erkennt es allgemein für eine ſehr alte Arbeit. Dann müſſen wir aber auch die Schrift für ſehr alt erkennen, und Bild und Schrift beſtätigen gegenſeitig ihr hohes Alterthum. Ich verſtehe daher nicht, worin Böckh den Styl des Reliefs für höchſt alt, und die Lettern für mediocriter antiquas anſieht. Sind die Züge mit feſter Hand eingehauen, ſo ſind doch die Buchſtaben ebenſo ungleich in der Größe und in der Abtheilung, ja noch mehr als auf andern für ſehr alt erkannten Inſchriften.

Noch Eins macht die Inſchrift merkwürdig, und hätte ſchon eine weitere Erörterung verdient, wie nemlich mit dem Alter der Schrift ſich das Ω in dem Wort

Agamemnon vertragen kann. Böckh ſagt darüber: Ω non plane perspicuum est, ut possit etiam O esse. Wäre es wirklich Ω, ſo bewieſe dies Monument, daß das βουστροφηδὸν noch im Gebrauch war, als man Ω ſtatt O ſchrieb, und zu dem Beweiſe ließe es ſich mit mehr Sicherheit anwenden, als die didymeiſche Inſchrift, die nicht ſo leſerlich iſt, als die ſamothraciſche, und von der wir erſt eine genauere Copie erwarten müſſen. Mag auch Ω und H ſchon vor Euclid gebräuchlich geweſen ſeyn, ſo iſt es doch nicht zu glauben, daß die Einführung der langen Vocalzeichen ſo weit und in das Zeitalter zurückgehn ſollte, in welches das Relief gehört. Allein dieſen Zweifel hebt Roſe und noch ein Zeuge, auf den er ſich beruft: „mihi, ut et viro perspicacissimo Thomae Smart Hughes, O liquido extare videtur.“ Und Millingen ſtimmt damit überein (Note 3.), auch die Copie v. Müller in der Amalthea [1]).

Der Nahme des Keryx Talthybius iſt von der linken zur rechten geſchrieben, zwiſchen und hinter den Füßen der hinterſten ſtehenden Figur

ΤΑ—ΛΘVβΙΟΣ.

1) In der Amalthea S. 38. ſagt O. Müller: „Jetzt iſt der untere Theil des O ganz zerſtört: doch gelingt es vielleicht durch Betaſtung des Marmors und Unterſuchung aller Unebenheiten und Vertiefungen an der Stelle die Sache auszumitteln“. Sonderbar, daß die Zerſtörung ſeit dem Zeitpunct, wo Dubois ein Ω ſah und nun keins mehr iſt, geſchehn ſeyn ſoll! [S. hiezu und über das ganze Denkmal den Nachtrag des Herausgebers.]

ΕΓΕ Abkürzung von Επε(ιὸς.) Aehnliches zeigen mehrere alte geschnittene Steine mit den Nahmen von Helden, TVTE für Τυδευς, AMΦIAPE für Αμφιαρευς oder Αμφιαρεως (Αμφιαραος), Θεσε, Αχιλε u. a. S. Lanzi Saggio T. II. tav. VIII. (IV.) IX. (V),

II. Crissäische Inschrift.

Zu Agio Sarando bey Crissa von Gropius entdeckt und copirt, in Hughes Trav. T. I, 369 nach dieser Copie abgestochen, woher Böckh C. I. N. I. Vol. I. und Rose t. LI. fig. 1. sie nachstechen ließen. Jedoch sind die Copieen nicht völlig gleich; bey Rose haben E, Γ und andre Buchstaben eine mehr rechtwinklige Form als bey Böckh. Gropius verstand das Griechische nicht, wie Rose sagt, und Hughes konnte den Stein nicht finden, um das Facsimile von Gropius zu vergleichen, welches gewiß nicht genau ist, weswegen Rose'n viele Buchstaben nicht griechisch vorkamen. In der Praefatio ad C. I. p. XX. rechtfertigt Böckh ausführlich die an der angeführten Stelle gegebne Erklärung. Vergl. Addenda p. 868.

Die Inschrift besteht aus drey Reihen, die erste fängt von der rechten, die zweyte von der linken, die dritte wieder von der rechten an: also das wahre βουστροφηδόν. Die Form der Lettern ist ganz alt, wiewohl nicht bey allen die älteste, namentlich nicht bey Σ, Τ und Ρ. Doch wir sind nicht versichert, daß Gropius ganz genau copirt hat, und, so wie die Inschrift

daſteht, iſt es ein gewagtes Unternehmen, ſie zu erklären. Böckh ſagt zwar: nobis spero melius successisse, dies wollen ihm aber Hermann und Kopp nicht zugeſtehen, und wirklich hat er viel gewagt, indem er Buchſtaben einſetzt, die man nicht ſieht, als ⊟ vor dem 8ten Buchſtaben T der erſten Zeile, und anſtatt ⊐ vor O. Spiritus asperi formam antiquissimam ⊟ plus semel in hoc titulo fuisse mox docebo. Dies geſchieht hernach auf ſolche Weiſe: Gropius erravit in transscribendo. Der vorgebliche Irrthum aber kann nicht anders erwieſen werden, als entweder durch eine richtige treue Copie, oder dadurch, daß zum Zuſammenhang und Inhalt des Ganzen ⊟ ſchlechterdings nothwendig iſt. Allein das Ganze iſt undeutlich, und wie viele andre Aenderungen von Buchſtaben müſſen erſt vorgenommen werden, um in die Worte den Sinn zu legen, den Böckh ihnen giebt? PAI mutavi in KAI — T mutavi in ⊐. In voce θυγατηρ haereas, mihi certa est. Septem in vulgato apographo elementa sunt, ex quibus illud exsculpsi vocabulum mutatis quinque, nec tamen temere u. ſ. w. Und ſo wird nun eine Inſchrift daraus auf eine Statue Apoll's, welche von mehrern Perſonen geweiht war. Das einzige ſichre Wort iſt EΘEKE, was ſich auf ein Anathem bezieht, aber kein einziger Nahme iſt lesbar. Zur Ueberſicht der Aenderungen und Zuſätze hat Kopp in den Heidelb. Jahrb. die Inſchrift, wie ſie in der Copie iſt N. I., und wie ſie Böckh umgeſtaltet N. II., vorgelegt, und dann im Einzelnen die Veränderungen analyſirt. So ſind ſeine Angriffe hauptſächlich

gegen die Leſeart der Buchſtaben gerichtet. Hermann greift dabey auch die Erklärung an (über Böckh's Behandlung d. Inſchr. p. 26 f.). Mit aller Achtung für Böckh's ausgebreitete Kenntniſſe des Alterthums und der Sprache, ſo wie für ſeinen Scharfſinn kann ich ſeinem Verfahren bey dieſer Inſchrift nicht beytreten.

Kopp verſucht ΕΛΟ ΜΕΥ ΚΛΕΓΟΣ ΑΠΘΙΤΟΝ ΑΙΓΕΙ. Ich erinnere mich im Geſpräch über dieſe Inſchrift ihm über die drey letzten Worte dieſelbe Leſeart in Vorſchlag gebracht zu haben, die zwey erſten, dachte ich, müßten ἕλομεν heißen, und das homeriſche ἄφθιτον κλέος αἴρεῖν, ἔχειν, war mir gleich eingefallen. Auch iſt es mir ſchon in einer andern Inſchrift vorgekommen, wo aber, weiß ich jetzt nicht. Thierſch hat in Act. Monac. T. II. p. 441. Mehreres über die Redensart. Kopp will aber überſetzen: „Ich halte meinen Ruhm, den unvergänglichen, ewig." Das veraltete ἕλω ſey κατέχω, wie Phavorin es erklärt. Alſo: Ich behaupte meinen Ruhm. Aber ἕλω μεν κλέος iſt ungriechiſch, der Artikel darf nicht fehlen und αἴρεῖν κλέος heißt doch immer Ruhm erwerben. Wo die Schrift ſo ungewiß iſt, wie hier in den erſten Worten, hat jeder gleichen Anſpruch für ſeine Aenderung, und ἕλομεν κλ. ἄφθ. αἰεὶ entſpricht mehr der bekannten Redensart. Dann hätten wir alſo die letzte Hälfte eines Verſes und die andre fehlt. Hier käme es nun darauf an, die Beſchaffenheit des Steins zu wiſſen, worüber aber Hughes nichts erfahren haben mag. War er gebrochen, und fängt die Inſchrift ganz am Ende an, oder iſt noch Raum vor den erſten Buchſtaben, ſo daß ſich meh-

rere vorn und hinten anſetzen laſſen, wie Böckh gethan hat? Auf der Copie bey Roſe fängt die dritte Zeile faſt gerade unter den zwey vordern an; bey Böckh ſteht ſie weiter zurück. Das erſte Erforderniß alſo wäre eine Abzeichnung des Steins ſelbſt. Daß er nicht mehr ganz war, bezweifle ich nicht, denn die zweyte Linie endigt mit KAIK und dies letzte K kann nicht mit dem AT der dritten Linie verbunden werden, es fehlen alſo Buchſtaben nach K. Kopp will zwar die Verbindung machen, und vor die dritte ΚΗ ſetzen, um ein Wort κεκτασι, κεκτησι zu bilden. Auf Roſen's Copie geht das nicht an und was hilft das eine Wort, wenn die andern nicht dadurch erklärt werden können?

Roſe fertigt den Titel kurz ab. Er hat recht, man kann keinen Sinn herausbringen, und dies liegt großentheils wohl an dem Abſchreiber, der in der Paläographie nicht bewandert iſt. Vielleicht iſt einmahl ein andrer Reiſender glücklicher, als Hughes, ſie wiederzufinden, wenn nicht ein abergläubiſcher oder neidiſcher Bewohner der Gegend durch Gropius aufmerkſam darauf gemacht, ſie auf die Seite geſchafft, oder zerſchlagen hat.

III. Samiſche Inſchrift.

An einem kupfernen Haſen, den Cockerell zu Samos gekauft hat. Roſe Cl. VI. II. tab. LI, 11.

Die Buchſtaben ſind, wenige ausgenommen, deutlich genug, und von alter Form, jedoch iſt Ω und H

darunter, aber sie laufen nicht in gerader Linie und gleichen Zeilen, sondern unordentlich abgetheilt fort, von der rechten nach der linken. ΤΩΙ ΔΓΟΛΛΩΝΙ(ΝΙ) ΤΩΓΓ|DIHΛHIMA|NEΘH|KEN HΦAIΣ.DΩN. Τῷ Ἀπόλλωνι τῷ. . . . . μ'ἀνέθηκεν Ἡφαιστίων.

Rose hat ganz unrecht gelesen, als ob es Bustrophedonschrift wäre: so verbindet er das Ende der ersten Reihe mit den darunter stehenden Buchstaben der zweyten τωι απολλωνι τωι ταμιη (Γ am Ende sieht er für Τ an); vom Ende der zweyten geht er wieder zu den darunter stehenden Buchstaben der dritten, und Ω am Schluß ist ihm α-ανεθη. Nun weicht er aber von der vorigen Ordnung ab, und springt an das entgegengesetzte Ende der letzten Reihe κεν Ηθαισαων. Für ταμιηι, d. i. ταμίᾳ, meint er, scheine so etwas wie ταμιηλη gestanden zu haben; Ηθαισαων aber sey kein griechischer Nahme. Ebenso wenig aber kennt man einen Apollo ταμιας oder ταμιηλης. Payne-Knight scheint auch die Schrift verkehrt angesehn zu haben, er hielt sie für unächt oder barbarisch. Deswegen wurde sie nun von Rose in die sechsste Classe (unter die verdächtigen) verwiesen, wiewohl er selbst ungewiß darüber war.

Daß Beyden die Inschrift verdächtig vorkam, ist kein Wunder, besonders da sie βουστροφηδὸν ihrer Meynung nach geschrieben war, und doch dabey die langen Vocale hatte. Dazu kommt, daß der Hase gut gearbeitet und kein ganz altes Werk ist. Fällt aber einmahl die Voraussetzung des βουστροφηδὸν weg, und berücksichtigt man, daß die Schrift nachlässig eingegra-

ben oder wohl nur eingeritzt ist, so erregt sie im Uebrigen keinen Verdacht des Betrugs oder der Nachahmung. Wir wissen ja, H und Ω waren bey den Joniern in Asien, und zu Samos nahmentlich, schon vorher im Gebrauch, ehe man zu Athen sie eingeführt hat, und das Schreiben von der rechten zur linken ist auch bey dem vollständigern Alphabet noch beybehalten worden, so wie der ältere Typus mancher Buchstaben, wie der des α mit dem schrägen Querstrich, bey dem der Schreibende nicht abzusetzen nöthig hat, sondern den Buchstaben von der linken in einem Zug vollendet. Dagegen erscheint Λ in seiner gewöhnlichen spätern Form, Ο in gleicher Größe mit den andern Lettern, Σ in der geläufigen Form mit schrägen Querstrichen, Θ mit einem Punct und Φ mit einem nicht durchgehenden Perpendicularstrich; beyde letztere hielt Rose für einerley, für Ꝺ. Die Inschrift ist also nicht unter die ältesten zu rechnen. Nur an einigen Stellen ist sie nicht richtig. VVΩΛΛΟ⅂Λ kann nicht anders als ΑΓΟΛΛΩΝΙ seyn sollen, der Schreiber hat also hier gefehlt und statt des ν einen Strich zu viel gemacht, sowie er in dem darauf folgenden Wort ⅂ΩΤ statt Ι ein ⅂ gesetzt hat. Sodann kommen zwey undeutliche Züge vor, der eine, einem ⊏ ähnlich, im Anfang der zweyten Linie; der andre gegen Ende der vierten in dem letzten Worte, dem Nahmen des Weihenden, welcher ΗΦΑΙΣΤΙΩΝ seyn muß; denn wie anders wollte man zwischen Σ und ΩΝ die fehlenden Buchstaben ausfüllen? Der hier angebrachte Zug ist also verfehlt. Schwieriger wird es, das Wort der zweyten Linie zu errathen, worin jenes ⊏

vorkommt IHAHIOT. Daß es Beynahme Apolls ist, leidet keinen Zweifel, und die Conjectur des Rec. in den Heidelb. Jahrb. 1827. p. 1005. nähert sich den Buchstaben so sehr, daß sich gegen ihre Richtigkeit nichts einwenden läßt, nemlich Πριηνῆι ionisch statt Πριηνέϊ. An dem Λ ist also der eine Strich vergessen, oder verloschen, und der undeutliche Zug ist ein P in der ältern Form [2]).

Samos hatte einen alten Tempel des pythischen Apollo, Paus. II, 31., Diod. I, 99., Hom. Hymn. auf Apoll 41.; nicht aber diesem Apoll war der Hase geweiht, sondern dem vom benachbarten Priene, woher er leicht nach Samos gekommen seyn kann. Künstliche Thierbilder, auch kleine, wurden den Göttern in ihre Tempel ebensowohl geschenkt, als Gefäße und Schmucksachen. So kommt ein *βοΐδιον ἐλεφάντινον* als Anathem im Parthenon vor, auf der Inschrift bey Chandler P. II. V. I. 43.

IV. Delphische Inschrift.

Von Dodwell entdeckt und copirt, Itin. II. p. 509., deutsche Uebers. II. t. II. Die Abschriften im C. Ins. I, 25. u. bey Rose t. XIII, 1. sind völlig

2) [Mit der oben angegebnen Erklärung des Monuments stimmt auch die, dem Verfasser unbekannt gebliebene in Brönsted's Voyages dans la Grèce T. I. p. 128., wo dieser Hase p. 109. vign. XXXI. abgebildet ist.]

gleich. Von den vier Zeilen sind drey hinten und vorn mehr oder weniger verstümmelt: die vierte scheint ganz.

Das Alphabet ohne η und ω: die Buchstaben ungleich, doch aber gradlinig. α ε ϑ π ρ kommen jedes in zwey verschiedenen Formen vor; ξ ist sehr alterthümlich als ψ› (χσ) dargestellt, dagegen α, ϑ und andre Buchstaben nicht die älteste Form haben. Die Interpunction zwischen den einzelnen Worten wird durch drey parallele Querstriche ≡ gemacht. Der Augenschein lehrt, daß ältere und neuere Schrift vermischt sind; es ist nicht scriptura prorsus antiqua, sondern mehr ein Uebergang von der alten zur neuern. Ihr Zeitalter verräth aber die Inschrift durch die darauf genannten Künstler Hypatodor und Aristogiton, welche bald nach dem peloponnesischen Krieg lebten, ja von Plinius noch weiter bis in Ol. 102 gerückt werden, aus welcher Zeit wir viele Documente mit regelmäßiger schöner Schrift und dem vollkommnen Alphabet haben. Aber dies sind athenische Staatsurkunden, und hier haben wir eine zu Delphi eingehauene Schrift von Künstlern, welche Böotier waren. Ist es nun nicht viel glaublicher, daß bey diesen das alte Alphabet noch üblich war, als daß sie das neue schon gehabt, und doch mit den alten Buchstaben geschrieben hätten? Kennen wir denn die Thebaner nicht, und ihren Haß gegen Athen, welchen sie an ihrem Dichter Pindar ausließen [3]), wie überhaupt

3) Ueber die Geldstrafe, die sie ihm auflegten, weil er Athen in einem Dithyramben gelobt hatte, s. Schneider über Pindar's Leben p. 39. u. die in der Note angef. Stellen.

beyde Nachbarstaaten sich anfeindeten (s. Böttiger im attischen Mus. 1. B. S. 344 f.), und wie abgeneigt also die Thebaner seyn mußten, von den Athenern die neue Schreibart aufzunehmen? Leake hat viele kleinere Inschriften im Böotischen gefunden und copirt, welche alle mit den alten Lettern geschrieben sind (S. Rose tab. XIII. fig. 2-10.), besonders was die Formen von χ, ϱ, σ u. υ anbetrifft; auf einer steht auch H für den asper, auf einer andern das digamma F. Keine hat η, ω, ξ. Sollte man nicht hieraus schließen, daß sich in Böotien das alte Alphabet viel länger erhalten hat? Es ist also sehr wahrscheinlich, daß die Böoter Ol. 102. noch die alte Schrift hatten, und daß also die in der Inschrift nicht eine nachgeahmte, sondern die bey ihnen übliche war. Böckh und Rose sind andrer Meynung, und setzen die Inschrift in eine Classe mit der sigeischen und andern, welche Nachahmungen der alten Schreibart seyn sollen, und wozu Böckh schon Beyspiele im Pausanias findet. Das Anathem der Apolloniaten in Epirus aber, von Lycius gemacht, Paus. V, 22., war um zehn Olympiaden älter als das Werk des Hypatodor und Aristogiton, und fällt also in eine Zeit, wo nicht einmahl, oder eben erst zu Athen die neue Schrift eingeführt war. Da Böckh selbst sagt: Lycius — vix potest ante Ol. 90. poni, so begreift man um so weniger, wie er zweifeln konnte, daß bey den Apolloniaten die alten Lettern damahls üblich gewesen wären. Im Gegentheil schrieben sie noch mit keinen andern als ἀρχαίοις γράμμασι, und diese waren also nicht nachgeahmte. Ein zweytes Beyspiel nimmt

Böckh aus Pauſ. I, 2, 4., wo Ἀττικὰ γράμματα ſoviel als ἀρχαῖα gelten ſoll. Im Gegenſatz zu den Ἰωνικοῖς γράμμασι, dem vollſtändigen Alphabet, heißen zwar die Ἀττικὰ bey Demoſthenes gegen Neära p. 1370. und bey Theopomp, den Harpocration anführt, ſoviel als ἀρχαῖα, aber dieſe Erklärung iſt nicht auf den Pauſanias anwendbar, der alle alte helleniſche Schrift ἀρχαῖα nennt, auch die gewiß nicht attiſche am Kaſten des Cypſelus V, 17. und auf einem arcadiſchen Grenzſtein VIII, 25, 1. Denn daß in den Formen mancher Lettern ſich die Schreibart der verſchiedenen griechiſchen Stämme unterſchied, lehren ihre Inſchriften. Und ſo zeichnete ſich auch die alte attiſche Schrift von andrer griechiſcher aus, weswegen Pauſ. VI, 19, 3. dieſe mit genauer Unterſcheidung Ἀττικὰ ἀρχαῖα nennt. Wenn er aber von Ἀττικοῖς im Allgemeinen ſpricht, ſo verſteht er die gewöhnliche, welche ebenfalls in Regelmäßigkeit und Gleichheit vor andrer den Vorzug hatte.

Die erſte Zeile nannte den Nahmen der von Hypatodor und Ariſtogiton abgebildeten Perſon, ohne Zweifel eines Siegers in den pythiſchen Spielen, aus den noch übrigen, zum Theil undeutlichen Buchſtaben läßt er ſich nicht mehr errathen. Der von Böckh für Θ angeſehene Buchſtabe ſieht dem Θ in der vierten Zeile nicht ähnlich; auch das, was für Π genommen wird, entſpricht den in den folgenden Zeilen vorkommenden Formen des Π nicht; das O iſt oben nicht geſchloſſen und größer als alle andere O: endlich gleicht auch der hinterſte Buchſtabe dem A nicht. Die zweyte Zeile iſt deutlich: BOIOTIOΣ EΨΣ (ἐξ) EPΨOM . . . d. i.

Ἐρχομενον, wie noch auf andern Inſchriften ſtatt Ορχομενος geſchrieben iſt, ſ. Staatshaush. d. Athen. II, 383 f.

Von den in der dritten Zeile genannten Künſtlern ſchreibt ſich der eine Ariſtogiton, mit zwey Σ, welche Verdoppelung mehr vorkommt. Das T am Ende iſt ohne Zweifel ein Γ geweſen.

Die beyden Nahmen ſtehn ohne die gewöhnliche Verbindung durch καί. Vielleicht hat aber τε hinter dem verſtümmelten Αριστογειτων geſtanden, wenn gleich dieſe ohnehin ſchon längere Linie dadurch noch mehr ſich ausdehnen würde.

Die vierte Zeile iſt unverſehrt geblieben ἐποεσατ-αν Θεβαιο (ἐποιησάτην Θηβαίω). In dieſer Nachſetzung des Vaterlandes hinter dem Verbum, glaubt Böckh, hätten die Künſtler das Einfache der alten Wortſtellung geſucht, ungeachtet in dem von ihm ſelbſt angeführten Beyſpiel von der Inſchrift der Apotheoſe Homers die neue Schrift Ἀρχέλαος Ἀπολλωνίου ἐποίησε Πριηνεύς, der Affectation des Alterthümlichen widerſpricht, und Pauſanias nicht allein VI, 19, 1., ſondern öfters das Verbum zwiſchen den Eigennahmen und das Vaterland eines Künſtlers nicht aus Archaismus ſetzt, z. B. VI, 4, 2. Πυθαγόρας ἐπ. ὁ Ῥηγῖνος. §. 8. Φράδμων ἐποίησεν Ἀργεῖος, wie er ebenſowohl ἔργον, τέχνη zwiſcheneinſchiebt. N. 1195 im Corp. Inscr. Κρεσιδας εποιησε Κυδωνιατ. giebt auch noch ein Beyſpiel derſelben Wortſtellung als einer gewöhnlichen.

Nachtrag.

Zu №. 1. Samothrakiſche Inſchrift.

Die Beurtheilung des Alters dieſes intereſſanten und auch für die Geſchichte der Kunſt nicht unwichtigen Denkmals hängt ganz von dem ſtreitigen Punkte ab, ob an dem Buchſtaben O im Namen Agamemnons ſich unten zwei Häckchen finden, wodurch er zum Ω wird, oder nicht.

Es iſt daher der Mühe werth, die Stimme des Grafen von Clarac darüber zu vernehmen, und ſie darf wohl als entſcheidend gelten, da Clarac als Conſervateur des Muſeums in Louvre die beſte Gelegenheit hat, das Denkmal auf das ſorgfältigſte zu unterſuchen, und über den frühern Zuſtand deſſelben Nachrichten einzuziehn.

Nun ſagt ſowohl die Description du Musée Royal des Antiques du Louvre par M. le Cte de Cl. in der neuen Ausgabe von 1830 unter N. 608. p. 232.: Les caractères et la disposition de l'écriture indiquent une haute antiquité, quoiqu'on y voie positivement l'Ω.; und ausführlicher und genauer

iſt dieſelbe Behauptung ausgeführt in den Mélanges d'antiquités Grecques et Romaines par M. le Comte de Clarac, die zu Paris 1830 erſchienen ſind, und im neunten Abſchnitt p. 19. von dieſem Basrelief handeln. Hier ſagt der Vf.: Cette lettre (Ω) est parfaitement formée et bien conservée, les crochets en sont longs, recourbés, légèrement tournés vers la barre gauche de l'N, et il y a au centre du cercle un petit point renfoncé, où portait la pointe du compas qui a servi à le tracer. Ainsi, quelque opinion que l'on ait sur ce basrelief, l'existence de l'Ω ne peut plus être discutée; les plâtres que j'en ai fait prendre le montrent de manière à ne laisser lieu à aucun doute, et il y a longtemps que M. Dubois avait vérifié ce fait.

Der Unterzeichnete, der auch früher ſchon geneigt war, dies Faktum anzuerkennen, obgleich er ſich nicht auf das Zeugniß ſeiner Augen berufen durfte, ſtellt dies nun ebenfalls als ausgemacht hin, und fragt nur, was daraus zu ſchließen ſey.

Daß eine ſpätre Affektation des Alterthums der Inſchrift und dem Bildwerke ſelbſt ihre Geſtalt gegeben, iſt am wenigſten wahrſcheinlich, beſonders wenn es ſich nachweiſen ließe, daß eine ſolche Affektation erſt dem Alexandriniſchen und Römiſchen Zeitalter angehöre, und, was die Inſchriften betrifft, in der Regel mit grammatiſchen und litterariſchen Studien zuſammengehangen habe. Auch würde ein ſolches Beſtreben grade das Ω als einen Zeugen ſpäteren Urſprungs entfernt gehalten haben.

Dagegen ist schon früher daran erinnert worden, daß die Bewohner Samothrake's, wo dies Relief gefunden worden ist, Jonier und zwar Samier waren, bei denen die neue vollständigere Jonische Schrift besonders im Gebrauche gewesen seyn muß, wie die Erklärungen beweisen, welche die Grammatiker von dem Fragment aus Aristophanes Babyloniern: Σαμίων ὁ δῆμος ὡς πολυγράμματος geben. Und in der That scheint auch der Komiker selbst mit seinem vieldeutigen Scherze mit auf die an Buchstaben reichere Schrift der Samier zu zielen. Vielleicht dürfte man selbst die herrschende Ueberlieferung des Alterthums, daß der Jonische Dichter, Simonides von Keos, die Buchstaben H und Ω zuerst aufgebracht habe, so modificiren, daß sie nur die Einführung dieser Buchstaben in die Aufzeichnung litterarischer Werke betreffe, aber die Buchstaben schon früher, durch das Bedürfniß hervorgerufen, bey den Joniern und namentlich in Samos existirt hätten.

Daran darf wohl nicht gezweifelt werden, daß es ein besonderes Bedürfniß für den Jonischen Dialekt war, welches veranlaßte, daß dieser Stamm, während fortwährend die drei Vocale I A Υ in langer und kurzer Form durch dasselbe Zeichen bezeichnet wurden, für die dazwischen liegenden Vocale E und O eine andre Bezeichnung forderte, wenn sie gedehnt wurden. Man muß offenbar annehmen, daß auch der Ton des langen E und O sich merklicher von dem des kurzen unterschied, als es bei den andern Vocalen der Fall war. Dasselbe wird auch aus andern Gründen wahrscheinlich, wenn man bedenkt, daß das Jonische H zugleich dem langen

A andrer Griechen entsprach, und daß das Ω bei den Joniern nicht selten für AT eintrat, wobei es auch wohl kein ganz reiner und runder O-Laut bleiben konnte.

Allein, wenn auch die Möglichkeit einer frühern Anwendung der Zeichen H und Ω bei den Joniern für die besagten Vocale nicht geläugnet werden kann: so liegt doch in dem Samothrakischen Relief keine eigentliche Nöthigung zu dieser Annahme. Es ist wahr, der Styl desselben ist streng alterthümlich, und die berühmten Meister von Aegina, Argos, Sikyon in den sechsziger Olympiaden müssen schon ganz anders gearbeitet haben; aber warum könnte sich, in diesen abgelegenen Gegenden, während aller dieser Fortschritte nicht der alte Styl erhalten haben, wie er sich etwa in der alten Samischen Schule des Rhökos und Theodoros, welche auch in dem benachbarten Lemnos thätig war, festgestellt hatte. Dieselbe Erscheinung, des Fortübens der Kunst nach alter schlichter Weise, während des größten Umschwungs derselben in andern Gegenden, nehmen wir ja auch in der neuern Kunstgeschichte, namentlich in Deutschland, wahr. Sonach hält es der Unterz. immer noch für gerathen, dies Denkmal, ungeachtet es dem Kunststyl nach zu den alleralterthümlichsten gehört, des besagten Ω wegen in die Zeit des Simonides von Keos oder der Perserkriege herabzusetzen.

Auch in einem andern Bezug ist dies Denkmal neuerlich der Gegenstand interessanter Untersuchungen geworden, indem der Baron v. Stackelberg in den Annali dell' Instituto di corrispondenza archeologica V. I. p. 220., vergl. tv. C, 2., die Meinung

aufgestellt hat, die besonders auf die Eckverzierung der Reliefplatte gegründet ist, daß es der Seitenlehne eines Thronsessels angehört habe. Diese Ansicht empfiehlt sich gewiß sehr, und man denkt sich mit Vergnügen den Sessel eines Samothrakischen Demogeronten mit einer Darstellung des Rathes der Fürsten vor Troja ausgeschmückt. Indessen bemerkt dagegen der Graf v. Clarac a. a. O. (auch im Bulletin universel année 1830. Mars.) erstens, daß die Marmorplatte, worauf das Relief sich befindet, keine Spur von Rundung zeige, wie es doch bei einem halbcirkelförmigen Sitze des Fall gewesen seyn müßte (dies trifft aber nur die Zeichnung von Carlo Ruspi, worin der Thron hemicyclisch vorgestellt ist, nicht die Meinung von Stackelberg, welcher sich über die runde oder eckige Form des Sessels nicht äußert), dann, daß die Marmorplatte auf der innern Seite nicht glatt, sondern rauh und ungleich sey, so daß sie nicht wohl einen Theil der Armlehnen habe bilden können, endlich, daß nach einer Zeichnung, die gleich nach der Entdeckung gemacht worden, zur Rechten des Reliefs die Tafel und das Bildwerk sich im rechten Winkel herumbog: ein Umstand, der jedoch noch sehr dunkel ist und auch bei dem Vorschlage des Grafen v. Clarac, die Platte als Theil eines Marmortisches, als Trapezophor, zu betrachten, bedeutende Schwierigkeiten macht.

Schließlich nimmt der Herausg. die Gelegenheit wahr zu bemerken, daß der Umriß des Reliefs im dritten Bande der Amalthea damals nur publicirt wurde, um eine Vorstellung des Denkmals seiner Composition

nach zu geben, und nicht erſchienen wäre, wenn die beſſeren Abbildungen, namentlich die Millingenſche, dem Unterzeichneten ſchon bekannt geweſen wären.

K. O. M.

Druck von Friedrich Ernſt Huth.

VA1
154285B